



**Русский проект
исправления мира
и художественное
творчество
XIX—XX веков**

РУССКИЙ ПРОЕКТ ИСПРАВЛЕНИЯ МИРА
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
XIX – XX ВЕКОВ

Коллективная монография

Ответственный редактор д-р филол. наук Н.В. Ковтун

2-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2014

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

Р89

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. *Б.Ф. Егоров* (науч. ред.); д-р филол. наук, проф. *Н.В. Ковтун* (отв. ред.); д-р филол. наук, проф. *И.В. Силантьев*; д-р филол. наук, проф. *Л.В. Куликова*; д-р филол. наук, проф. *А.П. Сковородников*

Рецензенты

член-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*;
д-р филол. наук, ведущий науч. сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН *Т.М. Вахитова*

Р89 **Русский** проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков [Электронный ресурс] : колл. монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, 2014. – 403 с. : илл.

ISBN 978-5-9765-1178-1

Издание посвящено анализу русской утопической традиции во всем многообразии ее художественных проявлений. Исследования глобальных утопических проектов (почвенничество, конструктивизм, социалистический реализм, патриархальная версия современных традиционалистов) сочетаются здесь с главами-медальонами о творчестве отдельных авторов, обратившихся к теме утопии. Сделано это и как попытка передать разнообразие «утопического поля» отечественной словесности, где и по сей день идет напряженный диалог (противостояние) между различными проектами преобразования бытия, и как признание ее тщетности. Русская культура пронизана духом утопизма, монография о художественной утопии грозит превратиться в утопический проект о русской литературе. И тем не менее, данное издание отличается от многих, ему подобных, специфика рассмотрения самого понятия «утопия» как своеобразного инструмента измерения: оно изначально оценочно (по отношению к содержанию проекта) и беспристрастно (по отношению к художественному уровню его исполнения). История миромоделирующих проектов рассматривается здесь, начиная от эпохи русского Просвещения и вплоть до игровых стратегий освоения утопии в культуре постмодернизма.

Адресовано филологам, историкам и всем любителям российской словесности.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-9765-1178-1

© Издательство «ФЛИНТА», 2014
© Художник В.М. Ковтун, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
РАЗДЕЛ I. УТОПИЯ В КЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ XVIII–XIX ВЕКОВ	11
О МАЛОИЗУЧЕННЫХ УТОПИСТАХ XVIII–XIX ВЕКОВ (Б.Ф.ЕГОРОВ)	12
УТОПИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. РАДИЩЕВА («ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ») (Е.Е. ПРИКАЗЧИКОВА)	19
О ЦАРСТВЕ НЕБЕСНОМ НА ЗЕМЛЕ. МОДЕЛЬ ИДЕАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА ПО Н. ГОГОЛЮ (А. КОСЫЦИОЛЭК)	43
УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В ПОЭМЕ В.С. ПЕЧЕРИНА «ТОРЖЕСТВО СМЕРТИ» (Е.Г. МЕСТЕРГАЗИ)	57
И.С. ТУРГЕНЕВ И ЕГО ГЕРОИ В СВЕТЕ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ (В.К. ВАСИЛЬЕВ)	65
«И УТОПИЯ-ТО У ТЕБЯ ОБЛОМОВСКАЯ»: МЕЧТА ОБ ОБЛОМОВСКОМ МИРЕ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» (Е.И. ПИНЖЕНИНА)	85
РАЗДЕЛ II. УТОПИЧЕСКИЕ И АНТИУТОПИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ ЭПОХИ МОДЕРНА	99
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ УТОПИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО КОНСТРУКТИВИЗМА (И.И. ПЛЕХАНОВА)	100
УТОПИЯ СЕРДЦА А. ПЛАТОНОВА (ПО ПОВЕСТИ «СОКРОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК») (Н.П. ХРЯЩЕВА)	125
МЕЖДУ УТОПИЕЙ И ИСТОРИЕЙ: ИСТОРИКО-ФАНАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (П.С. ГЛУШАКОВ) ...	146
БУНИНСКИЕ ОЦЕНКИ СОВРЕМЕННОСТИ И СОВРЕМЕННОСТИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ: О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МЕХАНИЗМАХ АНТИУТОПИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ (К.В. АНИСИМОВ) ...	165
НЕЗАВЕРШЕННЫЙ РОМАН Г. ГАЗДАНОВА «ПЕРЕВОРОТ»: ПОПЫТКА АНТИУТОПИИ (Е.Н. ПРОСКУРИНА)	205
РАЗДЕЛ III. «СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ» ИЛИ ОБЕТОВАННОЕ ПРОШЛОЕ?	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕРСИИ ГЛОБАЛЬНЫХ УТОПИЙ	217
РАСКОЛОТЫЙ МИР В ИЗОБРАЖЕНИИ РУССКОЙ АНТИУТОПИИ XX ВЕКА (А.Н. ВОРОБЬЕВА)	218
«ЗЕМЛЯ САННИКОВА» В. ОБРУЧЕВА: ОСВОЕНИЕ АРКТИКИ ДО СТАЛИНИЗМА (С. ФРАНК)	236

Утопия и антиутопия в художественном мире Леонида Леонова (Ф. Листван)	255
Мотив преобразования мира в островной утопии XX века (А.Ю. Большакова)	262
Идиллический человек на перекрестках истории: по произведениям А. Солженицына, В. Распутина, Б. Екимова, Л. Петрушевской (Н.В. Ковтун).	280
РАЗДЕЛ IV. ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ОСВОЕНИЯ УТОПИИ	
в прозе постмодернизма.	311
Трансформация антиутопии в прозе рубежа XX–XXI веков (Т.Н. Маркова)	312
Сюжет для небольшой утопии: «Сюжет» и «Лимпопо» Т. Толстой (О.В. Богданова).	328
Утопия и антиутопия в новейшей прозе: поиски формы (Т.М. Колядич).	344
Пространственно-временные модификации в российской антиутопии 2000-х годов: романы Д. Глуховского «Метро 2033» и Д. Быкова «ЖД» (А.В. Григоровская)	356
Утопический дискурс в российской исторической фантастике рубежа XX–XXI веков (А.М. Лобин).	367
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	393
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	398

*Русские – максималисты, и именно то,
что представляется утопией,
в России наиболее реалистично.*

Н. Бердяев

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей монографии собраны работы представителей различных научных школ и направлений, объединяющим фундаментом которых стал интерес к становлению и развитию *русской утопической традиции* во всем многообразии ее художественных проявлений¹. Исследования глобальных утопических проектов (авангард, модернизм, социалистический реализм, патриархальная версия современных традиционалистов) сочетаются здесь с главами-медальонами о творчестве отдельных авторов, обратившихся к теме утопии. Сделано это и как попытка передать разнообразие «утопического поля» отечественной словесности, где и по сей день идет напряженный диалог (противостояние) между различными проектами преобразования бытия, и как признание ее тщетности. Русская культура пронизана духом утопизма, монография о художественной утопии грозит превратиться в утопический проект о русской литературе.

И тем не менее, данное исследование отличает от многих, ему подобных, специфика рассмотрения самого понятия «утопия» как своеобразного *инструмента измерения*: оно изначально оценочно (по отношению к содержанию проекта) и беспристрастно (по отношению к художественному уровню его исполнения). Работа над книгой лишний раз убедила – утопические интенции, стратегии и конкретные проекты, связанные с реализацией той или иной утопической программы, с репрезентацией давно забытого или отвергнутого официальной культурой, доминируют на определенных этапах национального историко-культурного развития. И если классическим веком утопий назван век Просвещения, то «бунташный» XX едва ли уступает ему по интенсивности производства утопических проектов, литературных в том числе, утопия и антиутопия становятся, по сути, определяющими типами

¹ Под утопической традицией мы понимаем ряд текстов, каждый из которых представляет источник мотивов, образов для позднейших утопических произведений.

творчества. При всех различиях в толковании своих главных тем – *идеального мира и человека* (утопия) и *их критики* во имя сохранения того же мира (антиутопия) – это явления одной мировоззренческой, дискурсивной и жанровой природы.

Многовековая история утопии, ее осознание в качестве одной из базовых универсалий культуры, необозримое количество самых разнообразных утопических проектов, создаваемых вплоть до сего дня – все говорит о том, что утопия и ее коррелят – антиутопия – принципиальные элементы в структуре осмысления мира, внутреннего бытия человека. Долгое время изучение утопических планов, художественных конструкций, их роли в становлении отечественной культуры было затруднено (закрытые архивы, опасения власти, что утопическая природа коммунистической доктрины станет все более очевидной, и, наконец, некое предубеждение интеллектуалов, связанное с самой перспективой осуществления утопий на загадочной русской почве). Сегодня отношение *государственной и альтернативных утопий*, уровень их притяжения и отталкивания – интереснейший аспект научной рефлексии.

Упущенные некогда возможности наверстывает современная наука, развитие литературы новейшего времени изучается в перспективе утопии чрезвычайно активно¹, и на это есть основания: ориентированные на будущее проекты эпохи модерна предвещают глобальную коммунистическую утопию, на смену которой в 1950–1960-е годы приходит идеализация прошлого писателями-традиционалистами и технократические утопии «молодёжной прозы». Если в основе миромоделирую-

¹ Из последних работ, в той или иной мере затрагивающих интересующую нас проблематику, назовем следующие: Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М.: Изд-во МГУ, 1999; Геллер Л., Нике М. Утопия в России / пер. с фр. И.В. Булатовского. – СПб.: Гиперион, 2003; Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900–1920-х годов в контексте отечественной культуры. – Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2004; Юрьева Л.Н. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2005; Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2006; Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. – Самара: Изд-во Самар. научн. центра РАН, 2006; Егоров Б.Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. – СПб.: Искусство-СПБ, 2007; Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2008; Лахманн Р. Дискурсы фантастического: пер. с нем. – М.: Новое литературное обозрение, 2009; Ковтун Н.В. Деревенская проза» в зеркале утопии. – Новосибирск: СО РАН, 2009.

щих проектов «деревенщиков» – народно-утопические легенды о граде Китеже, Беловодье, Опоньском царстве... то их «оппоненты» наследуют скорее интеллектуальной линии развития отечественной утопической традиции. В данной парадигме постмодернизм выступает в роли антиутопии.

Современные гуманитарные практики всё чаще трактуют утопию как общеинтеллектуальный дискурс, содержание которого выявляется через противостояние некой совокупности приемов, тематизируемой понятиями «миф», «ритуал» (Ф. Кесседи, Ж. Сорель, Р. Рюйе, Н. Фрай), «эсхатология» (М. Бубер, Ж. Дюво, К. Поппер, А. Свентоховский) «идеология» (К. Мангейм, Р. Рюйе, Н. Фрай). Особенно стоит указать на трактовку утопии как интенции, имманентной человеческому сознанию в качестве мечты, желания (Э. Блох, Х. Ортега-и-Гассет, П. Тиллих, А. Нойзюсс).

Из недавних работ следует отметить концепцию Б. Гройса («Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом»), где утопия рассматривается как способ преодоления границы между искусством и жизнью, «культурным архивом» и «текущим моментом», а также французских исследователей Л. Геллера и М. Нике («Утопия в России»). Последние, работая с термином «утопическое поле», определяют его очертания, исходя из двух основных критериев: радикального разрыва с настоящим и коллективного характера идеала. В своей новаторской книге «Дискурсы фантастического» Р. Лахманн анализирует возможности фантастического (присущего утопии в самом широком спектре ее проявлений) с точки зрения реабилитации иного, «чужого» внутри устоявшейся культурной модели, вплоть до ее профанации и травестики. Особой значимостью для историков отечественной литературы обладает итоговый труд Б.Ф. Егорова «Российские утопии: Исторический путеводитель», позволяющий выявить преемственность на уровне основных идей, образов, мотивов, отличающих казалось бы антитетичные утопические построения.

Общеизвестен интерес современной критики к антиутопии. Глубокие исследования посвящены художественному анализу антиутопии начала XX века (Н. Арсентьева, М. Геллер, М. Золотоносов, Б. Ланин, В. Васильев, О. Лазаренко, А. Зверев, Т. Каракан, И. Шайтанов, И. Роднянская, Р. Гальцева, С. Семенова, О. Матич, А. Воробьева и др.). В последнее десятилетие заметно возросло внимание к утопическому проекту соцреализма (Б. Гройс, И. Смирнов, М. Берг, Б. Ланин, М. Геллер, А. Гольдштейн, Е. Добренко, М. Эпштейн, А. Эткинд, В. Паперный, К. Кларк, Х. Гюнтер, М. Липовецкий, Г. Митин, М. Чегодаева,

Г. Жауманн и др.). Изучение *народного утопизма* актуализировалось в 1960-е годы в трудах А. Клибанова о народных социальных утопиях и К. Чистова об утопических народных легендах. Кроме уже названных работ следует отметить труды по изучению жанровых особенностей утопии Л. Мамфорда, Л. Геллера, Л. Сарджент, Г. Морсона, Х. Гюнтера; фундаментальные исследования по истории утопии А. Свентховского и В. Святловского; труды по изучению повествовательной утопии (С. Бэр, Р. Стайтс, Э. Клавс).

В России многие общественные, религиозные объединения и течения могут быть изучены, поняты и как утопические: масонство, старообрядчество, славянофильство, народничество... что позволяет говорить о важности *методологического значения утопии* как духовного феномена. Провал отечественной истории в «утопические бездны» исследователями зачастую только фиксируется, анализ глубинных причин произошедшего ограничивается ссылками на авторитеты Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, на идеи западного просветительства и Ренессанса. Однако жанр (метажанр), как показал М.М. Бахтин, не просто эстетическая категория, но поле ценностного восприятия мира, основной способ понимания действительности. И значит, в истории самой нации следует искать причины, объясняющие мобилизацию креативного пафоса утопии.

Менталитет художника прошлого столетия определился во времена, когда провозглашен был тезис Ф. Ницше: «Бог умер». Наступившие «сумерки Богов» понуждали к двум следствиям: на долю русского авангарда 1910–1920-х годов выпало строительство новой художественной вселенной, где ставшее вакантным место Бога-Творца занимает художник-демиург, те же, кто не был готов к столь радикальной духовной перестройке, пытались сохранить в собственном творчестве черты христианского образа мира и человека (творчество «новокрестьянских» поэтов). Разрушенная христианская гармония вселенной поставила перед человеком нового времени задачу создания иной картины мира.

В кризисные периоды, по мнению немецкого философа Людвиг Штейна («Социальный вопрос с философской точки зрения», 1897), и обостряется интерес к утопии, которая позволяет разочаровавшемуся в реальности художнику максимально произвольно распорядиться судьбами мира и человека. Утопии тогда выступают вестниками новых теорий, явлений, реформ, а их создатели получают широкую возможность участия в обновлении жизни. Отрицание прежней культуры как немощной, «больной», «вырождающейся» парадоксальным образом

объединило мечтания декадентов, жизнестроительные практики русского авангарда, утопию «религиозного синтеза» модернистов и построения большевиков, которые и обратили художественные абстракции, умозрительные планы в репрессивную практику строительства «нового мира» из ничего. Однако время свидетельствует – утопии не менее часто возникают и в консервативные периоды жизни общества, когда настоящее представляется обреченным, лишенным перспектив дальнейшего развития, мечта о лучшем будущем, воплощенная в тексте, и помогает выжить в безысходности настоящего.

Начало XX века характеризуется футурологическим, утопическим ощущением времени, а его конец маркирован апокалипсическими построениями, игнорированием истории как таковой, её отменой, десемантизацией. Постмодернизм – фиаско веры в Утопию, что, впрочем, ещё не гарантирует преодоление утопического дискурса. Современные художники стремятся освободиться от завораживающей власти «Нигдеи» (понятие введено Т. Мором – остров «Ни-где»), перевести проблему в иную плоскость – чистой игры, профанации, но тем только подчёркивают свою тесную связь с предшествующей *утопической традицией*. Скептико-ироническая позиция постмодернизма ничуть не менее, чем авангард, акцентирует демиургические претензии искусства на создание новой художественной реальности, вытесняющей и заменяющей действительность. Граница между авангардом и постмодернизмом оказывается размытой, оставляя отпечаток вторичности на эстетических претензиях последнего. Игра в Утопию как игра в игру, связанная с остранённой саморефлексией авторов, симуляцией творческой энергии, способствует переносу внимания на маргинальные литературные явления, где само понятие переустройства мира – новизны – лишается прежних критериев. Вместо «рая» здесь и сейчас рождается ощущение, что «будущее было вчера». Глобальные построения модернизма, авангарда, соцреализма заменяются мышью вознёй частных, индивидуальных утопий, каждая из которых готова сыграть в истину.

Подобно тому, как соцреализм – идеологическая фаза авангарда – использовал в своих художественных построениях образцы классического наследия, постмодернизм извлекает из архаических глубин прошлого случайные, осколочные эстетические ценности, причудливо сочетая их в новое эклектическое единство, чтобы из этого произвольного сочетания обрывков прежних утопий самозародился иной смысл. Такая игра вне традиционного для русской литературы нравственного контекста стала возможной только в постапокалипсическое время, где

наступает не только «смерть Бога», но и «конец сатаны», которому отдавали почести модернисты начала прошлого века.

Ситуация нынешнего кризиса, промежутка, когда коммунистическая утопия рухнула, а новый универсальный миф постмодернистского общества вряд ли возможен в прежнем масштабе, оказывается ценна возможностью кодификации глобальных утопий прошлого, ибо «пока миф творится, он ещё не осознаётся как миф»¹, его анализ и означает его завершение, прагматизацию. Ревизия же прошлых утопических проектов переустройства мира даёт возможность сделать процесс заполнения сегодняшнего идеологического вакуума предсказуемым, осозанным.

Структура коллективной монографии вполне традиционна, выстроена в соответствии с хронологическим принципом: от анализа утопических проектов классической эпохи (*первый раздел*) через аналитику жизнестроительных практик эпохи модерна (*второй раздел*), глобальных мифов «светлого будущего» и «обетованного прошлого», воссозданных в литературе метрополии (*третий раздел*), вплоть до игровых стратегий освоения утопии в культуре постмодернизма (*четвертый раздел*). Предлагая книгу на строгий суд читателя, уповая на снисхождение критики, ее ответственный редактор выполняет и самую приятную для себя миссию – выражает огромную благодарность коллегам, которые приняли участие в этом научном проекте!

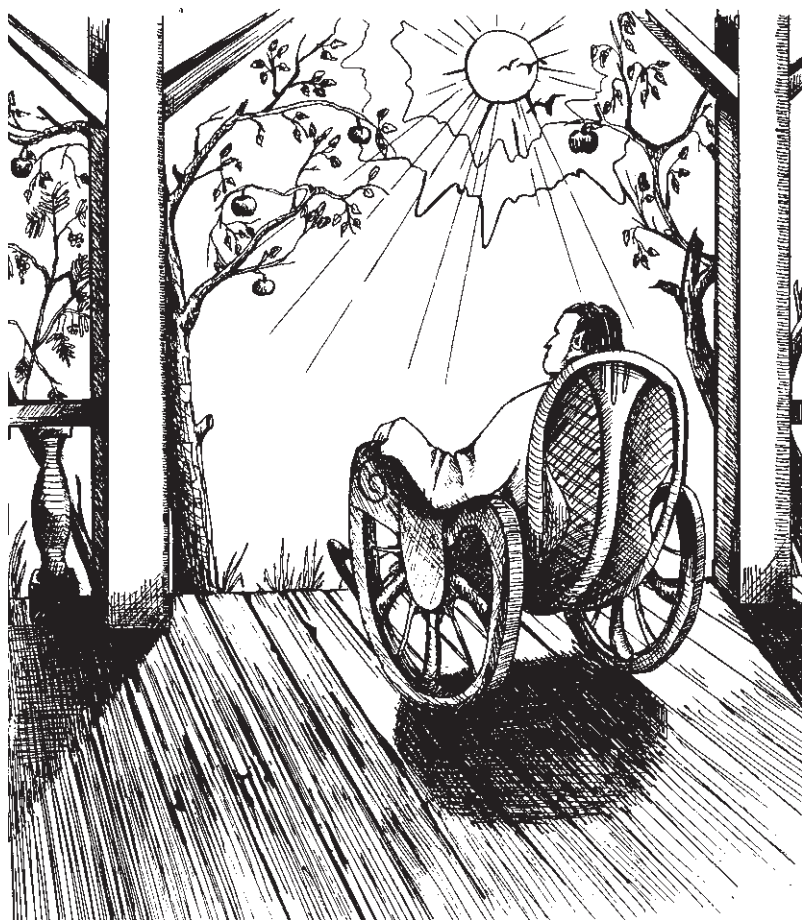
Отдельное спасибо Александру Маркову, ставшему первым читателем отдельных глав, давшему ряд ценнейших советов.

Особая благодарность руководству Сибирского федерального университета за оказанную финансовую поддержку исследовательского проекта.

Н.В. Ковтун

¹ Журавлева А.И. Русская классика как национальная мифология // Проблемы литературных жанров: мат-лы IX Междунар. науч. конф. 8–10 декабря. 1998: в 2 ч. Ч. 1. – Томск: Изд-во ТГУ, 1998. С. 14.

РАЗДЕЛ I



УТОПИЯ В КЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ XVIII-XIX ВЕКОВ

Б.Ф. Егоров¹

Утопия – мечта об идеальной жизни, поэтому она всегда сопряжена с верой в осуществление такой мечты, пусть и не скоро, в далеком будущем. А вера всегда религиозна. Недаром именно среди религиозных мыслителей и деятелей так много утопистов. Широкое распространение утопий, особенно при негативных социально-политических условиях, в свою очередь, порождает жанр антиутопии, разрушающий веру в идеальное будущее.

Развитие религиоведения, всеохватной культурологии, утопиеведения тормозила цензура советского режима, по самым разным причинам, из которых главные: идиосинкразия ко всему религиозному и подспудное понимание, что коммунизм как идеальный строй тоже является чистой утопией. Зато очень много сделано в отечественной науке за последние 20 лет. Но материалы и проблемы настолько обширны, что до сих пор у нас еще много-много белых пятен, и хочется пожелать молодым ученым серьезно углубляться в утопиеведение и все больше сужать пресловутые пятна. Назову лишь несколько тем, нуждающихся в первоочередной разработке.

Масонство. Оно недостаточно изучено применительно к XVIII веку, а уж XX век и наша современность – вообще сплошные загадки. Я, правда, полагал, что масонство умерло в связи с Октябрьской революцией 1917 года, но, оказалось, что, несмотря на все ГУЛАГи, оно выдержало испытание историей. Я имел честь быть приглашенным в качестве кандидата на вступление в ложу «Пушкин» и вызвал неподдельное огорчение своим отказом. Жизнь масонских лож, думаю, должна быть заманчивым объектом современных исследований, может быть, именно из-за чрезвычайной закрытости.

Непочатый или чуть-чуть початый край работы – старообрядчество XVIII века со всеми его расколами и вариациями. Выговцами начал заниматься в советское время американский славист Дм. Брецинский (потомок русских эмигрантов), но ему почти полностью закрыли доступ к архивам. Слава Богу, сейчас «древники» Пушкинского Дома успешно изучают «выгоревшие» дела.

Старообрядчество и христианские секты XIX века тоже стали изучаться куда более интенсивно. Интересно соединение чисто ре-

¹ © Б.Ф. Егоров, 2011.

лигиеведческих разысканий с собственно литературоведческими. Особенно в этом отношении стоит отметить одно из последних исследований Т.Б. Ильинской «Русское разноверие в творчестве Н.С. Лескова» (СПб., 2010), где автор рассматривает значительные христианские секты и ереси, относительно изученные (старообрядцы, хлысты, толстовство) и почти совсем не изученные (штундисты, пашковцы). Представляется важным остановиться на данном исследовании подробнее, выявив особенности и погрешности работы, имеющей в том числе методологическое значение.

Все занимавшиеся творчеством Н.С. Лескова знали и знают, как серьезно интересовался писатель религиозными проблемами, как он преобразовывал их в художественных произведениях. В дореволюционное время ученые (светские и церковные), литературные критики и публицисты погружались в эту область (хотя и не так основательно и часто, как хотелось бы), а потом наступил 70-летний советский перерыв, когда фактически невозможно было объективно исследовать и публиковать работы по теме «Лесков и религия» (лишь зарубежные ученые – но их единицы! – могли свободно представлять труды по сложной теме). Зато в последние 15 лет наблюдается заметное оживление, особенно в связи с выходящими хорошо прокомментированными томами полного собрания сочинений Лескова, дающими новые тексты и материалы для занимающихся указанными проблемами. Книга Т.Б. Ильинской, пожалуй, самое значительное явление по теме «Лесков и религия» в научной жизни послесоветского времени.

В названном исследовании достаточно полно рассматривается круг христианских «разноверий», бытовавших в России во второй половине XIX века и нашедших отражение в творчестве Лескова. Правда, возникает коварный вопрос: максимально ли полно? Ведь на периферии маячат по крайней мере две секты, не обследованные автором монографии: *баптисты* и *меннониты*. Были ли какие-либо весомые идеологические причины для их невключения в ряд рассмотренных неортодоксальных учений, интересовавших Лескова? Или главная причина – отсутствие у писателя соответствующих произведений? Но не стоило ли тогда хотя бы кратко объяснить, почему его не интересовали эти группы? А ведь меннониты в Причерноморье во второй половине XIX века были основательно сплетены со штундистами. А баптисты, хотя и не многомиллионными массами, как в США, но все же были в лесковское время достаточно заметной организацией верующих христиан в России. Даже советские невзгоды их не уни-

чтожили. Моя детская память 1930-х годов отмечает в городе Старом Осколе, тогда Курской области, большие участки улиц, занимаемые баптистами, с молельными домами и особым бытом.

Однако названное тематическое упущение в монографии искупается скрупулезным анализом разномыслий, соотнесенных с художественным миром Лескова: представлены шесть достаточно (хотя бы внешне) знакомых современному гуманитарии «мужичьих» разномыслий и два «барственных», из которых в истории русской духовной культуры *пашиковство* известно значительно менее, чем *толстовство*. Т.Б. Ильинская обстоятельно изучила как творчество Лескова, так и обширную литературу о писателе и о «разномыслиях». Не забудем отметить, что, внимательно изучая периодику второй половины XIX века, исследовательница открыла не известные ранее статьи Н.С. Лескова, важные для темы монографии: «О дурацких обычаях» (День. 1889. № 417. 2 августа) и «Странный случай при смерти Дудышкина» (Там же. № 331. 18 августа). Конечно, автор монографии изучил материал, в особенности «разномыслный», значительно шире, чем Лесков, она добавляет сведения; например, отмечает, что Лесков часто упоминает Г. Сковороду, но, видимо, не знает, как он повлиял на молокан; в другой раз она просто поправляет Лескова: он ошибочно полагал, что Молочные Воды находятся на Кавказе, диссертантка же поясняет – нет, в Таврической губернии (юг Украины).

С другой стороны, заслуживает уважения защита Т.Б. Ильинской Лескова от обвинений в слабом знании хлыстов и скопцов. Якобы такое мнение создается из-за одной фразы в «Несмертельном Головане» (1880): «были даже хлысты и „люди Божии“» (VI, 373) – получается, что Лесков связывает союзом «и» два названия одной и той же секты. Исследовательница убедительно доказывает, что это может быть опечатка, потому что в статье 1869 года есть фраза: «хлысты, или „Божии люди“». Правда, далее Т.Б. Ильинская сообщает, что П.И. Мельников-Печерский отмечал: «Божими людьми» называют себя и скопцы, так что Лесков мог в «Несмертельном Головане» именовать «Божими людьми» именно их.

Изобилие объектов дает возможность прежде всего открыть, сопоставляя, общие и оригинальные черты разномыслий, Лесковым утверждаемые обобщенно. На «метауровне» исследователя Т.Б. Ильинская хорошо раскрывает эти обобщения, и они тесно сплетаются с рядом общих категорий у самого писателя. В современном нам литературоведении, в свете, так сказать, постмодернизма, довольно часто встре-

чается как раз антиобобщенность, любовь к отдельным «вырывам», отдельным чертам и частям, возникает как бы нарочитое раздробление, нарочитый пунктир вместо целостной линии. Отрадно, что Т.Б. Ильинская следует классической петербургской-ленинградской школе, которая не пренебрегала и частностями, но лишь в соотносении с целым. Б.М. Эйхенбаум, определяя метод Л. Толстого как «генерализацию и мелочность» (лучше бы вместо «мелочности» говорить «дробность»), подспудно характеризовал и свой метод литературоведения. В этом ключе работает и Т.Б. Ильинская, она также стремится изучить генерализацию и дробность у Лескова.

По нашему мнению, самые главные общие черты в произведениях Лескова, имеющие отношение к разнoverию и выявленные автором монографии, следующие:

- Лескова больше интересует современное состояние сектантства, а не история;

- заметна диалектика писателя в соотношении обобщения и дифференциации, а также в соотношении антиномичных пар, например, религиозной толерантности и противостоящего ей резкого обличительного пафоса; эта диалектика противоположностей находится и внутри некоторых разнoverий, и в сознании, методе самого Лескова;

- наблюдается явная аполитичность разнoverных религиозных систем;

- очень заметен интерес Лескова к *праведникам*, к положительным образам (хорош афоризм Т.Б. Ильинской, характеризующий эту черту писателя: «раскол как героическое заблуждение»);

- в учениях большую роль играет женское начало; интересно проявление «материнства» у праведников;

- постоянно раскрывается тяга Лескова к комическому и к игре словами (каламбуры и синонимическая игра).

Все мы хорошо знаем изумительную каламбурную виртуозность Лескова в «Левше». Автор монографии подробно показывает широкое использование каламбуров и в «разнoverных» произведениях писателя. В повести «Полунощники» колоритный персонаж Николай Иванович, имея в виду уголовный процесс над богатым скопцом Плотицыным, говорит: «Я не плотец Скопицын». Тут же приводится другой каламбур Николая Ивановича о сплетнице: «жена переносица» – где используется известное церковно-историческое понятие «жены-мироносицы». Т.Б. Ильинская выстраивает также лесковский ряд слов, созвучных и потому подчеркнувших синонимичность: «купец, скопец, скопить (деньги), оскопить».

И при диалектических антиномиях, и при некоторых парадоксальных соотношениях объектов Т.Б. Ильинская хорошо показывает *сложность* позиции Лескова и умение писателя раскрывать неоднозначность явлений: он, вослед Н.И. Надеждину, связывает секту скопцов с самозванством на Руси; он разносторонне показывает противоречивый образ Артура Бенни, близкого человека, вплоть до демонстрации своеобразной девственности Бенни, приобретающей не сектантский, а прямо-таки евангельский смысл; в рассказе «Зимний день» скопцы являются противовесом животной чувственности, а потом их сознательная девственность выступает в виде служения ближнему; очень сложным бывает у еретиков соотношение антицерковности и церковности: Голован, например, убежден в «очищающей миссии церковных таинств», у него наблюдается явная «потребность в таинстве исповеди».

Рядом с категорией сложности следует отметить занимающее значительное место в монографии понятие *эволюции*. Почти во всех главах и разделах мировоззрение Лескова и его отношение к объектам рассматривается в движении и изменении. Следует подчеркнуть важность анализа эволюции писателя по отношению к лорду Редстоку и к толстовству (глава «Толстовство»). И уж совсем особо выделим анализ эволюции отношения Лескова к образу священника в повести «Полунощники» и других произведениях 1890-х годов, священника, прототипом которого был знаменитый о. Иоанн Кронштадтский. Лесков, начиная с негативных черт, потом смягчал образ, находя, скажем, у него близкое писателю отрицательное отношение к толстовским принципам опрощения и непротивления злу насилием. Важен в связи с этим серьезный интерес Т.Б. Ильинской к архивным разысканиям. Как видно из главы «Толстовство», черновые рукописи Н.С. Лескова и письма современников, хранящиеся в РГАЛИ, помогли диссертантке более основательно представить эволюцию отношения Лескова к о. Иоанну Кронштадтскому. Вообще, оценка наших дней этой непростой личности чрезвычайно показательна и интересна уже и вне исследования Т.Б.Ильинской, и соответствующие страницы монографии именно в этом ракурсе заслуживают самых положительных отзывов.

После рассмотренных крупномасштабных проблем и фактов как-то неудобно говорить о просчетах, которые, по моему мнению, весьма часты. Добавлю два пожелания.

Первое. Очень существенно, что Т.Б. Ильинская подробно исследует сложные переливы в понимании Лесковым главных классификационных терминов: *секта* и *ересь*. Однако хотелось бы видеть

сопоставление лесковских понятий с официально церковными (а, кажется, лишь единожды в монографии прорывается: «...как известно, еретиком церковь называет человека, который насаждает догматическое новшество») и, что особенно важно, с представлениями самой Т.Б. Ильинской. Всегда в таких случаях вспоминается рассказ П.Н. Беркова о польском публицисте XVII века, который полемическую статью «Христиане ли москвиты?», написанную, конечно, по-латыни, начинал с определения: «Под христианами я понимаю последователей учения Христа, под москвитами – жителей Московии». Пусть тавтология, но зато – точность понимания автором двух терминов. Очень бы хотелось знать определения и самой исследовательницы.

Второе. В монографии мельком говорится о нереализованном замысле Лескова написать повесть «Еретик Фornosов» – об умном, начитанном, свободомыслящем духовном христианине. Ой, как хотелось бы хотя бы небольшого истолкования этого замысла, о котором мы знаем только по нескольким строкам из письма Лескова к П.К. Щербальскому! Хотя бы погадать по заглавию: что это за необычное имя? Ясно, греческого происхождения. Хорошо бы найти какую-то этимологию: в греческом языке много похожих слов: формос, форос, фортос... Конечно, скорее всего, как это было принято до середины XIX века, семинарское начальство дало звонкую фамилию хорошему студенту с простецким деревенским прозвищем, так что герой повести, видимо, из семинаристов. Ю.М. Лотман по одному слову «Иисус», записанному Пушкиным в списке замыслов, восстановил целый сюжет. Т.Б. Ильинская прославилась бы подобными манипуляциями с таинственным замыслом Лескова!

И, наконец, еще одно полузамечание. Несколько раз на протяжении всей работы автор подчеркивает отечественное, а не иностранное происхождение русских разномыслий. В целом это, конечно, так. Неужели кто-то стал бы искать чужие корни в старообрядчестве! Но ведь сама Т.Б. Ильинская рассматривает пашковство как развитие на русской почве учения лорда Редстока. И по отношению к штундизму я не был бы так категоричен. Понятно, что в споре с Ф.М. Достоевским, усматривавшим в штундизме западноевропейский протестантизм, Н.С. Лесков стремился акцентировать отечественные черты секты, но нельзя же не видеть большого влияния немецких колонистов, поселившихся в южных районах Российской империи! Ведь само название «штунда» взято у немецких колонистов: термин die Stunde у них означал не просто «час», а особый час, час молитвы. Так что я спокой-

нее и объективнее отнесся бы к тем фактам, которые свидетельствуют о прямом влиянии «Запада» на русских сектантов.

Все эти «разноверия» заслуживают и более тщательного углубления в духовный мир «разноверов», уже не только в виде отражения в творчестве Н.С. Лескова, но и в самостоятельной идеологической структуре с уклоном в утопизм. Как видно из моего обзора, в монографии не затронуты значительные христианские секты XIX века: баптисты и меннониты, они ждут своих исследователей.

Несомненно нуждается в обстоятельном изучении творчество не столько самих сектантов, сколько нестандартных религиозных мыслителей-утопистов, особенно – архимандрита Феодора (Бухарева) и Н.П. Гилярова-Платонова. Несколько лет назад я уже возродил память о замечательном ученом и человеке о. Феодоре, издавая его труды и работы о нем, а в последние два-три года А.П. Дмитриев опубликовал выдающиеся труды Гилярова, особенно – двухтомник «Из пережитого» (СПб., 2009, серия «Литературные памятники»). Теперь есть фундамент для предстоящих развернутых построений.

Достоин будущих исследований в плане утопизма и светский, не церковный мир русской культуры. Например, ждет своих специалистов пушкинский круг: князь В.Ф. Одоевский с его универсальными интересами и трудами и особенно – мало изученные Антоний Погорельский (т.е. А.А. Перовский) и граф А.К. Толстой, его племянник (чуть ли не сын!). Только что М.А. Турьян в той же серии «Литературные памятники» (СПб., 2010) издала полное собрание сочинений Погорельского, прекрасный материал для фундаментального анализа.

А сколько «открытий чудных» таит XX век (и наступивший XXI!) – и говорить не приходится. Упомянем только несколько работ, в той или иной мере отражающих связь философии, идеологии старообрядчества с художественным миром авторов XX столетия – это монографии Е.И. Марковой «Творчество Николая Клюева в контексте северорусского словесного искусства» (Петрозаводск, 1997), Н.В. Ковтун «Художественный мир В. Личутина (религиозно-нравственные аспекты)» (Красноярск, 2002). Еще ждут своих исследователей наши современники – Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Распутин, в чьих произведениях отразился глубокий и неподдельный интерес к традиционалистам XVII века.

УТОПИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. РАДИЩЕВА («ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ»)

Е.Е. Приказчикова¹

Век Просвещения вошел в историю как эпоха с ярко выраженной утопической направленностью. Эта потребность в утопизме во многом связана со спецификой просветительской модели мира, когда на смену всемогущей божественной воле приходит ярко выраженный антропоцентризм с его абсолютизацией роли личности в мире. По справедливому мнению И.И. Свириды, утопизм был глубинным, принципиальным свойством эпохи Просвещения, которая «осознав пороки современного ей общества ...пыталась их устранить посредством воспитания людей, искоренения заблуждений»². Сам культурно-исторический менталитет людей этого времени включает в себя веру в возможность изменить общество и человека к лучшему, рационально преобразовывая политические и социальные законы его бытия. В силу этого «даже в самых прагматических сочинениях „века Разума“ проскальзывают черты утопии»³, в результате чего «век Разума обернулся веком утопий»⁴.

Особенно отчетливо данный принцип проявляет себя в культуре России, которая в XVIII веке вполне сознательно создает новую имперскую цивилизацию на основе идеальных теоретических моделей, основанных на законах Разума. При этом теория, по мнению Ю.М. Лотмана, «будь это теория государственности, проекты построения идеальных городов... создание грамматики или построение теории литературных жанров... тяготела к идеалу, утопии»⁵. Среди различных

¹ © Е.Е. Приказчикова, 2011.

² Свирида И.И. Утопизм и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. – М., 1993. С. 37.

³ Андерсон К.М. Конец традиции: (Просвещение и утопии XVIII–XIX вв.) // Культура эпохи Просвещения. – М., 1993. С. 5.

⁴ Чудинов А.В. Утопии века Просвещения: курс лекций. – М.: ИВИ РАН, 2000. С. 1.

⁵ Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры XVIII – нач. XIX веков: в 5 т. – М.: Языки русской культуры, 1996. Т. 4. С. 128.

типов утопий наиболее востребованными оказались *утопии-эвномии* (государственные утопии)¹ и *утопии-эвпсихии* – антропологические утопии, ставящие своей целью воспитание идеального человека.

«Государственный утопизм» (термин В. Гуминского) занимает особое место в культурном и литературном сознании XVIII столетия, начиная с эпохи Петра I. Он значительно отличается от утопизма русской литературы предшествующих веков, ориентированного на строительство «Нового Иерусалима», будь то поиск легендарного Китеж-града или поиск «царя-избавителя», который смог бы реализовать царство Божие на земле². Петр I, мечтавший создать из патриархальной России Новую Голландию *здесь и сейчас*, часто руководствуется не идеалистическими построениями, но прагматизмом сегодняшнего дня, осуществляет образец «практической утопии», в основе которой – желание «не меняя жесткую, деспотическую социальную иерархию, создать процветающую во всех смыслах державу»³. Совсем по-другому выглядит утопизм Екатерининской эпохи, императрице «необходимо было внушить подданным мысль, что с ее воцарением идет эра добра и справедливости, когда просвещенный монарх, „российская Минерва“ правит, руководствуясь твердыми законами, в интересах всего народа»⁴.

Одной из наиболее известных утопий-эвномий русского Просвещения стал «Наказ» Екатерины II, представляющий собой проект совершенного общества, основанного на идеальных законах. «Наказ» опубликован в Москве 30 июля 1767 года и только при жизни Екатерины II выдержал четыре переиздания отдельными книжками на русском языке (1767, 1768, 1776, 1796). Написанный в первое («либеральное») десятилетие правления императрицы он, как нельзя лучше, отражает утопические мечты нового правления о том, что государству нужно дать для полного счастья подданных правильные законы. Создавая текст, русская императрица не скрывала вдохновляющей ее идеи: «Боже сохрани! Чтобы после окончания сего законодательства

¹ Термин С.Л. Бэра. См.: Baehr Stephen L. The Masonic component in eighteenth-century Russian literature // Russian Literature in the age of Catherine the Great. A collection of essays. – Oxford, 1976. P. 138.

² См.: Клибанов А.И. Народная социальная утопия в России. Период феодализма. – М.: Наука, 1977; Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды. – М.: Наука, 1967.

³ Егоров Б.Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. – СПб.: Искусство-СПБ, 2007. С. 66.

⁴ Парсамов В. Власть и Просвещение в России // Логос. 2003. № 4–5. С. 252.

был какой народ более справедлив и, следовательно, больше процветающ на земле»¹. Подобные оценки «Наказу» дали и европейские просветители, например, Вольтер, который в письме к императрице от 26 февраля 1769 года пишет: «Ликург и Солон, конечно, утвердили бы сие творение своеручным подписанием, но сами не в состоянии, может быть, были сделать ему подобного. Оно написано ясно, кратко, истинно и исполнено твердости и человеколюбия»².

Восприятие «Наказа» в русском обществе было в целом положительным, что и засвидетельствовала русская литература. Так, в романе М.М. Хераскова «Полидор, сын Кадма и Гармонии» на острове Хрис, представляющем собой вариант эвтопии – идеального места, альтернативного по отношению к существующей российской действительности, – «Наказ» Екатерины II является единственным действующим законом. Херасков пишет: «Инде приближались они к истукану, который весь из очей был составлен, весы одной руке, скипетр в другой держащему; книга перед ним разгнутая лежала с надписанием: „Училище царей – училище судящих – училище каждого человека!“ Полидор внимательно читал сию бессмертную книгу; ибо она не была велика и казалось подобна во всем той, которая зеркалом и душою наших законов должна нарицаться»³. Н.М. Карамзин в «Историческом похвальном слове Екатерине II» так отзывался о «Наказе»: «сей славный Наказ Екатерины <...> зеркало великого ума и небесного человеколюбия. Никогда еще монархи не говорили с подданными таким пленительным, трогательным языком»⁴. В самом деле, чего стоит одно обращение императрицы к чиновным людям с такими словами: «Будьте ласковы, гуманны, доступны, участливы и либеральны. Пусть величие ваше никогда не мешает вам с участием снизойти до малых и почувствовать себя на их месте, и пусть эта доброта не расслабляет никогда вашу власть и уважение их к вам»⁵.

¹ Екатерина II Великая. Наказ императрицы Всероссийской Екатерины II. – СПб.: Императорская Академия наук, 1770. С. 338.

² Философическая и политическая переписка императрицы Екатерины Второй с Вольтером, продолжавшаяся с 1763 по 1778 г.: в 2 ч. – М., 1802. Ч. 1. С. 51.

³ Херасков М.М. Полидор, сын Кадма и Гармонии: в 2 ч. // Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные: в 12 ч. Ч. 10–11. – М.: Тип. М. Пономарева, 1809. С. 315.

⁴ Карамзин Н.М. Историческое похвальное слово Екатерине II // Екатерина II. Памятник моему самолюбию. – М., 2003. С. 20–21.

⁵ Екатерина II Великая. Указ. соч. С. 368.

О нравственной составляющей «Наказа» не забывает А.С. Пушкин в 1822 году, когда пишет в «Послании цензору»:

Скажи, читал ли ты *Наказ* Екатерины?

Прочти, пойми его; увидишь ясно в нем

Свой долг, свои права, пойдешь иным путем¹.

Тем не менее, нельзя не согласиться с Н.В. Ковтун, видящей в «Наказе» «утопический закон», который был «призван обеспечить максимальное пространство для реализации мифологических замыслов»².

К концу XVIII века государственное мифотворчество эпохи, когда сама культура Просвещения представляет собой «мифологическое действие государственной власти»³, начинает иссякать. Тот факт, что Царство Разума, пресловутый Век Философов приводит к террору Французской революции, вызывает в 1795 году к жизни горькие размышления Н.М. Карамзина, высказанные устами его героя Мелодора: «Осьмой-надесять век кончается: что же видишь ты на сцене мира?.. Век Просвещения! Я не узнаю тебя – среди убийств и разрушений не узнаю тебя!»⁴ Интерес Карамзина, как и других просвещенных россиян, к классической европейской утопии в это время неоспорим. Утопии не только читаются на языке оригинала, но и все чаще переводятся на русский язык. В последнее десятилетие XVIII века в русской печати появляются два издания «Утопии» Томаса Мора (1789, 1790). Примечательно, что после издания перевода «Утопии» 1790 года Н.М. Карамзин пишет на перевод рецензию и помещает в «Московском журнале»⁵. В рецензии находят отражение как интерес писателя к политическим трактатам, так и неверие в возможность их скорейшего осуществления. Автор замечает: «Сия книга содержит описание идеальной, или мысленной республики, подобной республике

¹ Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. С. 284.

² Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2005. С. 30–31.

³ Живов В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры XVIII – нач. XIX вв.: в 5 т. – М.: Языки русской культуры, 1996. Т. 4. С. 670.

⁴ Карамзин Н.М. Меладор к Филарету // Н.М. Карамзин. Избранные статьи и письма. – М., 1982. С. 149.

⁵ См: Валлич Э.И. Н.М. Карамзин – первый русский рецензент «Утопии» Томаса Мора // История социалистических учений. Вопросы историографии. – М., 1977. С. 243–256.

Платоновой...»¹ В 1794 году в «Послании к Дмитриеву» Карамзин пишет: «И вижу ясно, что с Платоном республик нам не учредить»².

В подобных исторических условиях появляется «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева, которое во многом представляет собой жесткую дистопию по отношению к государственному утопизму эпохи Просвещения. В. Парсамов и Т. Шанская так характеризуют разрыв между действительностью и утопической мечтой конца XVIII столетия: «Идеи просвещения мощным потоком хлынули в Россию, и русское общество обернуло их против ее власти. Для этого оказалось достаточным соотнести с действительностью правительственные декларации о правах человека, как это сделал А.Н. Радищев в „Путешествии из Петербурга в Москву“»³. Имя Радищева, его судьба неразрывно связаны с произведением, благодаря которому писатель вошел в историю литературы. Есть все основания согласиться с авторитетным мнением Ю.М. Лотмана, назвавшего Радищева одной «из самых загадочных фигур в русской культуре»⁴. В творчестве Радищева отражается XVIII век со всеми его противоречиями. Это прекрасно понимает А.С. Пушкин, давая писателю следующую характеристику: «В Радищеве отразилась вся французская философия его века: скептицизм Вольтера, филантропия Руссо, политический цинизм Дидроta и Реняля, но все в нескладном, искаженном виде, как все предметы криво отражаются в кривом зеркале. Он есть истинный представитель полупросвещения»⁵. Лотман полагает, что для характеристики Радищева лучше всего подошло бы слово «энциклопедист»⁶. Мы бы добавили ещё – утопист.

Применительно к жизни Радищева можно использовать термин «утопия как деятельность», под которым Д.В. Устинов и А.Ю. Веселова понимают реализацию утопического идеала в самом акте человеческой жизни. Исследователи замечают: «Когда человек, выработав для себя (или восприняв извне) определенные представления о си-

¹ Карамзин Н.М. <«Утопия» Т. Мора > // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 3. С. 358.

² Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 137.

³ Парсамов В. Указ. соч. С. 254.

⁴ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). – СПб.: Искусство-СПб, 1994. С. 258.

⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1949. Т. 12. С. 36.

⁶ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 259.

стеме правильного жизнеустройства, необходимого для достижения счастья, начинает целенаправленно подчинять свои поступки этим представлениям, то можно говорить о попытке нематериального воплощения утопического идеала»¹. В этом случае реализует себя факт *сознательного жизнетворчества*, основным конструктивным принципом которого становится утопия.

В случае А.Н. Радищева идеальный вариант биографии, во многом созданный усилиями сыновей писателя², значительно отличается от реального жизненного пути, отмеченного неизменными успехами в продвижении по карьерной лестнице, когда он демонстрировал не только мужественный стоицизм своего характера, но и качества светского человека, кавалера Екатерининской эпохи. После возвращения из-за границы в 1771 году, где он учился на юридическом факультете Лейпцигского университета, Радищев за четыре года проделывает путь от протоколиста Сената до военного прокурора штаба Финляндской дивизии, выйдя в отставку в 1775 году (в 25 лет!) в чине секунд-майора. Вернувшись через два года на статскую службу, Радищев встречает 1790 год – год публикации «Путешествия из Петербурга в Москву» – в должности советника таможенных дел петербургской Казенной палаты, награжденный ещё в 1785 году орденом Владимира IV степени как «отличившийся по службе».

При этом, по воспоминаниям самых близких людей, Радищев в быту был очень далек от образа нравственного ригориста или философа в классическом смысле слова. Ю.М. Лотман замечает: «...он отлично владел шпагой, ездил верхом и был прекрасным танцором – черты, с трудом вписывающиеся в облик философа»³. Сын Радищева – Павел – вспоминает, что в молодые годы отец был очень хорош собой и «пристрастен к женскому полу»⁴. Известно, что уже после возвращения из Сибири Радищев признается сыновьям в том, что «любовь к потехам плотским» привела его к заболеванию сифилисом. В связи с этим можно вспомнить эпизод из «Путешествия...» (глава «Яжелбицы»), где дворянин на кладбище, хороня сына, размышляет о

¹ Устинов Д.В., Веселова А.Ю. «Утопия как деятельность» в русской культуре II половины XVIII в. // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. Сер. История, языкознание, литература. 1998. № 1. С. 79.

² См.: Биография А.Н. Радищева, написанная его сыновьями. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959.

³ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 268.

⁴ Биография А.Н. Радищева... С. 98.

горестных последствиях своего «любострастного злодеяния», винит себя в преждевременной смерти сына. Для Радищева как автора это не просто образец просветительского нравственного назидания, но воспоминание о личной трагедии. Первая супруга писателя А.В. Рубановская умерла в 1783 году от последствий приобретенного сифилиса, оставив Радищева вдовцом с пятью детьми на руках. Однако писатель делает все, чтобы смоделировать в сознании современников и потомков образ «мужа твердого», римлянина, которому в «Путешествии из Петербурга в Москву» соответствует образ «странника земли», обладающего «твердым сердцем». О таком идеальном человеке – истинном патриоте и учителе царей – говорит Прямовзор в главе «Спасская полость»: «Но таковые твердые сердца бывают редки: едва один в целом столетии явится на светском ристалище»¹. И сам А.Н. Радищев стремится стать таким человеком, отчасти поэтому он, крупный петербургский чиновник, служащий на таможне, никогда не берет взятки. Помня о римской гордости, он, единственный из награждаемых вместе с ним орденом Владимира IV степени, отказывается встать перед императрицей на колени. Наконец, после возвращения из сибирской ссылки во время работы в Комиссии графа П.В. Завадовского по составлению нового Свода законов, он решается на «катоновское самоубийство» после того, как граф посмел угрожать ему новой Сибирью.

Сыновья Радищева сделали все возможное, чтобы закрепить образ «мужа твердого» в сознании потомков. Характерная деталь: в черновой рукописи воспоминаний сына Радищева Николая говорится о необычайном внимании, которого удостоивался ссыльный писатель как человек, пострадавший за правду: «Везде, где он проезжал по пути в Сибирь, его старались увидеть, как он сам рассказывал... желали с ним поговорить, узнать покороче о его деле, услышать подробности от него самого»². Между тем, доподлинно известно, что «дело» Радищева не было известно в полной мере дворянской интеллигенции даже в Петербурге, что уж говорить об отдаленных районах Сибири, где практически никто не мог прочитать «Путешествие из Петербурга в Москву» ко времени отправления Радищева в ссылку. Приняв яд и умирая в страшных мучениях, Радищев, по словам сыновей, произнес перед смертью гордую фразу: «Потомство отомстит за

¹ Далее все ссылки даются по изданию: Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – М.: Советская Россия, 1987.

² Биография А.Н. Радищева... С. 71.

меня». В то время как лейб-медик Виллие, выслушав предсмертную исповедь писателя, сделал заключение: «Видно, что этот человек был очень несчастлив».

Разгадка феномена Радищева во многом заключается в утопических надеждах, связываемых писателем с изданием основной книги своей жизни, которую Д.В. Бугров назвал «не лишенный элементов социального утопизма роман»¹. Исследователь, сравнивая произведение Радищева с «Путешествием в землю Офирскую...» М.М. Щербатова, пишет: «Заглавие этого романа, подобно щербатовской утопии, также начинается с волнующего воображение слова „путешествие“ – но путешествие не в вымышленную благословенную Офирию, а из конкретного реального пункта в другой, не менее реальный – из Петербурга в Москву»². На наш взгляд, относительно абсолютной реальности путешествия Радищева можно поспорить. Термин «путешествие» нельзя воспринимать исключительно буквально, как реальное путешествие автора из Петербурга в Москву. Не надо забывать, что словом «путешествие» в литературной традиции XVIII века обозначались и сентиментальные «путешествия вглубь себя», как «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна, и путешествия *эвтопии* вроде «Новейшего путешествия, сочиненного в городе Белеве» В.А. Левшина. Ошеломляющий успех радищевского путешествия заключается в том, что он, по сути дела, создает путешествие-*дистопию*, социальную антиутопию. Антиутопизм обращен не на прошлое России, как в «Путешествии в землю Офирскую» М.М. Щербатова, а на ее *настоящее*, которое, начиная с 60-х годов XVIII века, ассоциируется с «золотым веком» правления «российской Минервы», освящается эвномией «Наказа» Екатерины II.

Причем, в отличие от публицистического трактата князя М.М. Щербатова «О повреждении нравов в России», произведение Радищева обладает пугающей силой художественного обобщения, типизации. Этому способствует своеобразие художественного стиля произведения, где одновременно, часто на одной странице, переплетены сразу три литературные традиции: просветительского реализма, играющего роль «правды голого факта», классицизма и сентиментализма. Например, в главе «Любань» вначале вполне натуралистично

¹ Бугров Д.В. Русская социокультурная утопия II половины XVIII в.: поиски идеального государства // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: мат-лы всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2004. С. 63.

² Там же.

описывается положение землепашца, вынужденного работать на барщине шесть дней в неделю. Потом дается классицистическая инвектива о неравенстве социального положения казенных и помещичьих крестьян: «Страшись, помещик жестокосердный, на челе каждого из твоих крестьян вижу твое осуждение!» (50). И только затем в традициях сентиментализма путешественник обращается к самому себе, к анализу собственных взаимоотношений со слугой Петрушкой, который даже у доброго барина лишен права на полноценный сон, не имеет возможности следовать естественному праву самозащиты, когда господин дает ему пощечину: «Мне так стало во внутренности моей стыдно, что едва я не заплакал» (50). Однако в финале речь заходит о первопричине зла, которой оказывается... Закон, чье «священное имя» путешественник стыдится произносить всуе.

В тексте произведения на ограниченном пространстве сосредоточены все «болевы точки» российской действительности конца XVIII века. Медное – продажа крепостных с торгов; Пешки – бедность народной жизни, когда сахар олицетворяет собой «боярское кушанье»; Зайцово – бесчинства молодых баричей по отношению к крестьянским девушкам; Любань – тяготы крепостного права; Городня – издержки закона о рекрутах и т.д. При этом дистопическая направленность замысла произведения возрастает, если вспомнить, что герой Радищева путешествует не по глухой провинции Российской империи, но по «царской дороге», должной рассматриваться как своеобразный аналог пути в счастливое будущее России, т.е. перед нами дистопическое изображение не задворок великой империи, но именно ее фасада¹. Интересно, что Б.С. Солодкий, сопоставляя «Путешествие...» А.Н. Радищева с «Путешествием в землю Офирскую» М.М. Щербатова, предполагает, что «оба произведения принципиально по-разному пародируют реальное путешествие Екатерины II, названное на памятной медали, выбитой по этому случаю, путешествием благоденствия и надежд»². Не случайно проницательная Е. Дашкова (её брат граф А.Р. Воронцов был другом и покровителем Радищева) признает: «Радищев издал, несомненно, зажигательное произведение»³.

¹ Через 50 лет после А.Н. Радищева глобальное «разоблачение» уже всей Российской империи как империи «каталогов» произойдет в «путешествии» француза А. де Кюстина «Россия в 1839 году».

² Солодкий Б.С. Русская утопия XVIII в. и нравственный идеал человека // Философские науки. 1975. № 5. С. 94.

³ Дашкова Е.Р. Записки. 1763–1810. – Л.: Наука, 1985. С. 171.

Издавая «зажигательное» произведение, Радищев, безусловно, рассчитывает на сильный эффект. Книга открывает глаза обществу не только на его пороки, но, прежде всего, на принципиальное несоответствие между законодательной утопией екатерининского «Наказа», которая должна была давно воплотиться на практике, и реальным положением вещей, опровергающим эвномию императрицы на каждом шагу. Не случайно практически в каждой главе произведения Радищева заходит речь о Законе, который у русских людей эпохи Просвещения ассоциируется с законотворчеством Екатерины II. И сам текст выглядит обращением к императрице, о чем свидетельствует завет, данный Прямовзорой заснувшему путешественнику, который видит себя во сне царем, шахом, ханом, королем, беем, набобом, султаном. Прямовзора говорит: «Не убойся гласа моего николи. Если из среды народныя возникнет муж, порицающий дела твоя, ведай, что той есть твой друг искренний. Чуждый надежды мзды, чуждый рабского трепета, он твердым гласом возвестит меня тебе. Блудись и не дерзай его казнити, яко общего возмутителя. Призови его, угости его, яко странника. Ибо всяк, порицающий царя в самовластии его, есть странник земли, где все пред ним трепещет» (69).

Однако за тридцать лет утопический потенциал Екатерининского правления иссяк. В этом откровенно признается сама императрица в письме к И. Циммерману от 4 января 1790 года: «Я никогда не основывала своих политических действий на утопиях, если же мои враги или завистники действуют на столь шатком основании, то они могут ошибиться»¹. Не услышанный Екатериной II Радищев оказывается не услышанным и своими потенциальными читателями, что не может не привести в отчаяние. Ю.М. Лотман совершенно справедливо отмечает: «Трагедия Радищева была не в том, что его приговорили к смертной казни, а потом сослали в Сибирь, а в том, что ожидаемый им взрыв не произошел. Народ промолчал, слова остались не услышанными. „Народ наш книг не читает“, – горько заметил Радищев позже»².

Книга А.Н. Радищева в полной мере вписывается в традицию отечественного утопизма, где характерной чертой можно считать ориентацию на идеал Правды, который «народная социальная утопия... пронесла от истоков в Древней Руси до устья на грани XIX–XX вв.»³.

¹ Екатерина II. Письма к И. Циммерману // Русская старина. 1887. Т. 55. № 7. С. 313.

² Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 265.

³ Клибанов А.И. Указ. соч. С. 9.

Этот идеал реализует себя не только в существовании утопий «царя от нищеты» и «земного рая» у В.И. Клибанова, но и определяет специфику народных социально-утопических легенд о «золотом веке», о «далеких землях», «об избавителях» у К.В. Чистова¹. Отличительной особенностью утопизма эпохи Просвещения становится то, что выдвинутый идеал Правды-Истины связывается с построением общества, представляющего собой царство Закона, основанного на важнейших идеологемах эпохи – «общественном договоре» и «естественном праве». Уже в посвящении А.М.К. в начале книги путешественник задается риторическим вопросом: «...ужели ...природа только скупа была к своим чадам, что от блудящего невинно сокрыла истину навеки?» (43).

Постоянное игнорирование Закона в русском обществе последней трети XVIII века, ассоциирующегося у автора с полным попранием прав человека и гражданина, вызывает к жизни дистопическое начало «Путешествия...» Острота его усиливается тем, что официально в России ещё со времен екатерининского «Наказа» провозглашается торжество Закона. Подобная установка автора дает себя знать во многих главах «Путешествия...», чем дальше от Петербурга отъезжает путешественник, тем меньше остается у него иллюзий относительно продуктивности законодательства в России. Так, в главе «Любань», представляющей собой третью станцию на пути в Москву, путешественник, увидев крестьянина, работающего на барщине шесть дней, говорит ему: «Друг мой, ты ошибаешься, мучить людей законы запрещают» (49). В начале «Спасской полести» (пятая станция), он доказывает своему приятелю, что «малые и частные неурядицы в обществе связи его не разрушат» (57). Зато в последних главах произведения каждый факт несправедливости вызывает гневную реакцию героя, выдержанную в классицистическом духе. Например, в «Пешках» вид бедного крестьянского жилища, где мать учит ребенка попросить у путешественника попробовать сахар – боярское кушанье – заставляет повествователя произнести инвективу в адрес «жестокосердных помещиков», называемых «звери алчные», «пиявицы ненасытные», которые не могут отнять у своих крестьян только воздух». Он размышляет: «Закон запрещает отнять у него жизнь. – Но разве мгновенно. Сколько способов отнять её у него постепенно! С одной стороны – почти всеислие, с другой – немошь беззащитная» (189). На последней

¹ Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды. – М.: Наука, 1967. С. 15–16.

станции «Черная грязь» вид крестьянской свадьбы, совершающейся по воле помещика, заставляет повествователя разразиться гневной тирадой: «И сие назовется союзом божественным! <...> И неустройство сие в законе останется ненаказанным! <...> О! горестная участь многих миллионов! Конец твой сокрыт ещё от взора и внучат моих» (190).

Нет никакого сомнения в том, что именно эта идеологическая составляющая «Путешествия...» вызвала наибольший гнев императрицы, заставив её осуществить суд над А.Н. Радищевым в необычном для русского политического сыска XVIII века порядке. Е.В. Анисимов пишет: «Дело А.Н. Радищева (1790 г.) уникально в истории политического сыска XVIII века тем, что впервые дело о политическом преступлении было передано в общий уголовный суд для рассмотрения в *законном судебном порядке*»¹. Екатерине II было важно не столько осуждение Радищева, сколько официальное и публичное признание им собственного преступления, наносившего ущерб государству и самодержавной власти. И ей удалось достигнуть желаемого. Начальник Тайной экспедиции С.И. Шешковский уже 16 июля направляет главнокомандующему графу Я.И. Брюсу копию написанного Радищевым чистосердечного раскаяния.

В наиболее концентрированном виде все элементы радищевской дистопии отражены в «Спасской полести», которая раскрывает и механизм антиутопического сознания автора. До встречи с Прямовзорой путешественник, примеряющий корону государя, играющий роль «философа на троне», живет под очарованием государственной утопии Просвещения, утвержденной в России авторитетом Екатерины II, в которую на определенный срок поверили даже французские просветители во главе с умнейшим Вольтером. В контексте государственной утопии правитель оказывается средоточием всех возможных военных, политических и гражданских добродетелей. Иной говорит: «...он умирил внешних и внутренних врагов, расширил пределы отчества, покорил тысячи разных народов своей державе» (66). Другой восклицает: «...он обогатил государство, расширил внутреннюю и внешнюю торговлю, он любит науки и искусства, поощряет земледелие и рукоделие. Женщины с нежностью вещали: он не дал погибнуть тысячам полезных сограждан, избавя их от сосца еще гибельных кончин» (66). (В последнем случае перед нами прямой намек на учреждение

¹ Анисимов Е.В. Русская пытка: политический сыск в России XVIII века. — СПб.: Норинт, 2004. С. 238.

Екатериной II в Москве Воспитательного дома.) «Иной с важным видом возглашал: он умножил государственные доходы, народ облегчил от податей, доставил ему надежное пропитание. Юношество, с восторгом руки на небо простирая, рекло: он милосерд, правдив, закон его для всех равен, он почитает себя первым его служителем. Он законодатель мудрый, судия правдивый, исполнитель ревностный, он паче всех царей велик, он вольность дарует всем» (66). (Тут перед нами прямая отсылка к законотворческой деятельности Екатерины II эпохи написания «Наказа».)

В соответствии с деятельностью идеального монарха выстраивается жизнь его подданных. Военачальник клянется: «Слава единая имени твоего победит народы, оную землю населяющие. Страх предшествовать будет оружию твоему, и возвращаясь, приносясь дань царей сильных» (66–67). Эта клятва поразительно напоминает утопические мечты Вольтера о взятии русской армией Турции, что должно было принести свободу Греции и символизировать торжество западного Просвещения, к которому Вольтер причислял и Россию, над восточным варварством Блистательной Порты. Желание Вольтера «скакать к Адрианополью» на помощь победоносным войскам «звезды Севера» нашло свое отражение в переписке французского философа с русской императрицей¹. «Учредитель плаванья» получает от монарха приказ: «Да корабли мои рассеются по всем морям, да узрят их неведомые народы; флаг мой да известен будет на Севере, Востоке, Юге и Западе» (67). В этом обещании слышится отзвук од А. Сумарокова, в частности, «Оды» Екатерине II от 28 июня 1768 года: «Увидев росски корабли, Америка не устрашайся, Из праотеческой земли в пустыни бегством не спасайся, А мы по утренним волнам прибудем к вашим берегам со именем Екатерины»². Первому зодчему предписано: «Да воздвигнутся ...великолепнейшие здания для убежища Мусс, да украсятся подражаниями природы разнovidными и да будут они ненарушими, яко небесные жительницы, для них же они уготовляются» (67). В данном случае можно усмотреть явный намек на «градостроительную горячку» екатерининского царствования, «охватившую правительство»³. Проницательный французский мемуарист Ш. Массон, несколько лет

¹ Философическая и политическая переписка императрицы Екатерины Второй с Вольтером, продолжавшаяся с 1763 по 1778 г.: в 2 ч. – М., 1802. Ч. 1.

² Сумароков А.П. Полное собр. соч.: в 2 т. – М., 1787. Т. 2. С. 74.

³ Гуминский В. О русской фантастике (послесловие) // Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX в. – М., 1977. С. 329.

проживший в России, пишет по этому поводу: «Петербургский альманах называет более двухсот сорока городов, основанных Екатериной <...> Многие из этих городов – просто столбы, где написано их название и указано их будущее местоположение. *В ожидании, пока они будут застроены и в особенности заселены* (выделено мною. – Е.П.), они фигурируют на картах России как центры будущих епархий»¹.

В этом контексте снятие «белым» с глаз правителя Прямовзорой-Истиной символизирует процесс разрушения блестящей государственной эвномии. В результате путешественник, а за ним и читатели начинают видеть окружающий мир с прямо противоположных точек зрения, на место утопии приходит не реалистическое изображение действительности, но именно дистопия, в которой нет ни одного светлого пятна. Чего стоит изображение монарха, когда одежды его «столь блестящие, казались замараны кровию и омочены слезами. На перстах... виделися... остатки мозга человеческого; ноги... стояли в тине» (70). Однако, ужаснув читателей государственной дистопией, А.Н. Радищев очерчивает и контур позитивной эвномии в глава «Хотилово», имеющей подзаголовок «Проект в будущем».

Относительно идейного замысла «Хотилова» в литературоведении существует несколько точек зрения. Согласно одной из них (Ю.Ф. Карякин и Е.Г. Плимак) утопию «Хотилова» необходимо рассматривать как сатирический документ, являющийся пародией на стиль официальных правительственных документов, воспроизводящий фразеологию панегириков императрице². Л.И. Кулакова и В.А. Западов, напротив, полагают, что «„Проект в будущем“ – утопия, выражающая взгляды и идеалы самого Радищева и содержащая перечисление черт новой, грядущей России, далекой от России конца XVIII века»³. Уже в XXI веке подобной точки зрения придерживается Д.В. Бугров, полагаящий, что «Радищев, глядя в будущее, видит там, как „разум человеческий“, вольно распростирая свое крылье, беспрепятственно и незаблужденно возносится везде к величию и надежным ныне стал стражею общественных законоположений»⁴. Стоит упомянуть и мне-

¹ Массон Ш. Секретные записки о России, и в частности о конце царствования Екатерины II и правления Павла. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 57.

² Карякин Ю.Ф., Плимак Е.Г. Запретная мысль обретает свободу. – М.: Наука, 1966. С. 35.

³ Кулакова Л.И., Западов В.А. Комментарии // А.Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. – Л., 1974. С. 171.

⁴ Бугров Д.В. Указ. соч. С. 64.

ние В.П. Шестакова, который видит в главе «Хотиллов» лишь социальную публицистику, направленную на критику крепостничества¹.

На наш взгляд, «Хотиллов» – манифест, написанный от лица идеального монарха, представляющий собой образец русской государственной утопии эпохи Просвещения. Интерес Радищева к утопии не подлежит сомнению², находит отражение и в тексте самого «Путешествия...» Так, в главе «Новгород», размышляя о новгородской вольности прошлых веков, автор вместе с путешественником приходит к неутешительному выводу: «Где мудрые Солоновы и Ликурговы законы, вольность Афин и Спарты утверждавшие? – В книгах. – А на месте их пребывания пасутся рабы жезлом самовластия» (77). В «Хотиллове», как в любой классической эвномии, присутствуют рассуждения о «законе» (праве у Радищева. – *Е.П.*) естественном и гражданском Ш. Монтескье, мысль о необходимости подчинять личную свободу человека государственной пользе Ж.-Ж. Руссо, идея природного равенства всех людей. Последняя прошла через все XVIII столетие, получив закрепление в знаменитой «Декларации прав человека и гражданина» от 26 августа 1789 года. Наконец, обращает на себя внимание тот факт, что единственным властителем в «проекте будущего» оказывается закон, повиноваться которому граждан заставляет отнюдь не страх наказания, но их собственное благо. Тем не менее, мы не можем рассматривать проект А.Н. Радищева, его «хотение» (не случайно путешественник находит его именно на станции «Хотиллов») только как искусную компиляцию европейских просветительских философско-политических трактатов, в чем был склонен обвинять Радищева А.С. Пушкин.

На наш взгляд, следует обратить внимание на рассуждения автора «Путешествия...» о «собственном благе» человека, которое единственно должно положить предел человеческой свободе. В той же «Декларации прав человека и гражданина» подобным пределом должна была стать «общая польза» граждан в соответствии с идеалами Ж.-Ж. Руссо. У Радищева благополучие и счастье человека основываются на... блаженстве, что сразу заставляет вспомнить о масонской и библейской интерпретации проблемы пользы и счастья. Е.Д. Кукушкина, анализируя библейские мотивы у Радищева, обращает внимание на активное

¹ Шестаков В.П. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. – М., 1986. С. 16–17.

² См.: Серман И.З. История и утопия в русской общественной мысли и литературе XVIII века // Философский вестник. 1998. № 5. С. 215–236.

употребление в «Путешествии...» лексемы *блаженный*, выводящей проблематику экзистенции в религиозный план. Исследовательница пишет: «Слово „блаженный“ встречается в Священном писании около 80 раз. Радищев употребляет его около 30 раз, во многих случаях используя характерные для библейского текста повторы, усиливающие экспрессию. В начале книги это слово характеризует состояние души человека, затем переносится на общественные институты»¹.

Действительно, именно в главе «Хотиллов» автор приходит к выводу, что блаженство государства отнюдь не гарантирует блаженства его гражданам: «Блаженно государство, говорят, когда в нем царствует тишина и устройство. Блаженно кажется, когда нивы в нем не пустеют и во градах гордые воздымаются здания. Блаженно, называют его, когда далеко простирает власть оружия своего и властвует оно вне себя не токмо силою своею, но и словом своим над мнениями других» (129). Эти «блаженства», называемые писателем лишь «внешними, мгновенными, преходящими», можно сравнить с «возлюбленной тишиной» од М. Ломоносова, представляющей собой государственственный идеал начала эпохи Просвещения в России. К концу века Просвещения Радищев полагает, что истинное блаженство определяется не пафосом торжествующей государственности, не громом военных побед, но счастьем в сердцах граждан, – вывод, безусловно, навеянный сентименталистской этикой и культом чувствительности: «Если в них найдешь спокойствие и мир, тогда сказать можешь воистину: се блаженны» (129). Интересно, что по воспоминаниям сына Радищева, писатель, находясь в крепости, заказал икону – «образ одного святого, вверженного в темницу за слишком смело говоренную истину, с надписью „Блаженны изгнанные правды ради“»². Нельзя не согласиться с мнением Е.Д. Кукушкиной, что «осуждение существующих порядков, звучащее со страниц книги, подкреплялось авторитетом Священного Писания»³.

Но не только библейским контекстом объясняется феномен радищевского путешествия, путешествия не столько географического, сколько духовного, результатом чего становится духовное возрождение личности. В творчестве А.Н. Радищева, несомненно, проявляет себя масонская составляющая, основное содержание которой уже бо-

¹ Кукушкина Е.Д. Библейские мотивы у А.Н. Радищева // Русская литература. 2000. № 1. С. 122.

² Биография А.Н. Радищева... С. 71.

³ Кукушкина Е.Д. Указ. соч. С. 123.

лее пятидесяти лет является предметом оживленной филологической дискуссии¹. Повод к ней дала двойственная позиция самого Радищева в его отношении к братьям-масонам. Как известно, ещё А.В. Храповицкий, статс-секретарь Екатерины II, в «Памятных записках» отмечает, что 26 июня 1790 году императрица, читая «Путешествие», назвала его автора мартинистом². И.М. Рогов в 1958 году устанавливает, что Радищев, по крайней мере два раза, присутствует на собрании масонской ложи «Уrania» в качестве посетителя: 29 марта и 12 апреля 1774 года³. Н.Д. Кочеткова находит много точек соприкосновения между взглядами русских масонов и мировоззрением Радищева, начиная от наставлений крестичского дворянина и заканчивая интерпретацией проблемы «внутреннего человека» в главе «Пешки», которая, по мнению исследовательницы, очень напоминает взгляды профессора-масона Х.Ф. Геллерта – наставника русских студентов в Лейпциге⁴.

Однако в тексте самого «Путешествия...» (глава «Подберезье») герой, являющийся фигурой полувавтобиографической, заявляет: «...я лучше ночь просижу с пригоженькою девочкою и усну, упоенный сладострастием в объятиях её, нежели, зарывшись в еврейские или арабские буквы, в цифири или египетские иероглифы, потщуся отделить дух мой от тела и рыскать в пространных полях бредомствований, подобен древним и новым духовным витязям» (75). В любом случае, даже если Радищев не был активным масоном-мартинистом, подобно Н.И. Новикову или И.В. Лопухину, он был посвящен в таинства и обряды вольных каменщиков, их «гиероглифы», как говорили в XVIII веке. Именно этим объясняется образ тернового кольца, которое надевает на палец путешественнику Прямовзора в «Спасской полести» после того, как снимает бельма с его глаз. Проснувшись,

¹ Начало дискуссии было положено в 1958 году А.Г. Татаринцевым, который утверждал, что «идейное содержание „Путешествия“, как и всего творчества Радищева определялось... задачами борьбы с масонством». См.: Татаринцев А. Радищев и масоны // Науч. ежегодник Саратовского гос. ун-та за 1955 год. – Саратов, 1958. С. 52. В 1963 году Ю.М. Лотман опроверг эту точку зрения. См.: Лотман Ю.М. «Сочувственный» А.Н. Радищева А.М. Кутузов и его письма к И.П. Тургеневу // Уч. зап. Тарт. ун-та. Труды по русской и славянской филологии VI. – Тарту, 1963. Вып. 139. С. 286.

² Храповицкий А.В. Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. – М.: СТД СССР, 1990. С. 226.

³ Рогов И.М. К вопросу о «масонстве» А.Н. Радищева // Вестник ЛГУ. 1958. № 20. С. 153–154.

⁴ Кочеткова Н.Д. Радищев и масоны // Русская литература. 2000. № 1. С. 103–107.

путешественник хватается за палец, но тернового кольца не обнаруживает. «О, если бы оно пребывало хотя на мизинце царей!» – восклицает он (72). Совершенно очевидно, что здесь имеет место аналогия с терновым венцом Иисуса Христа. В сознании людей XVIII столетия кольцо обладает символическим смыслом именно в субкультуре масонов, где оно суть опознавательный знак своих, неопитов-посвященных, в противоположность профанам, не стремящимся со- влечь с себя покров «ветхого Адама».

Наконец, важен масонский контекст эпиграфа произведения А.Н. Радищева. Е.А. Вильк, сопоставляя эпиграф из «Тилемахиды», предпосланный автором к книге, с действительной цитатой из поэмы В.К. Тредиаковского, обращает внимание на неточное цитирование первоисточника. У Радищева речь идет о чудище, которое «“обло, озорно, огромно, стозевно и лаей“, в то время как у Тредиаковского (т. II, кн. XVIII, стих 514) речь идет о чудище „тризевном“, которому в греческой мифологии соответствовал страж Аида Кербер»¹. Единственным «стозевным» чудовищем греческой мифологии был стогла- вый Тифон, его образ, начиная с эпохи эллинизма, воспринимается во- площением абсолютного нравственного зла. В масонской литературе Тифон выступает олицетворением плотского мира, с которым должен сражаться «брат» на пути к возрождению души. Если принять подоб- ную интерпретацию, то в качестве возрождаемого человека предстает и сам путешественник, чей образ далек от идеала. Достаточно вспо- мнить слезы героя в главе «Любань», когда он вспоминает о пощечине, данной кучеру Петрушке. В этом случае утопия-эвномия Радищева дополняется утопией-эвпсихией.

Элементы утопии-эвпсихии ярче всего проявляются в главе «Крестыцы», где Радищев представляет план идеального воспитания российского юношества. Проект кардинально отличается от принци- пов (заложенных в «Генеральном учреждении воспитания обоого пола юношества» И.И. Бецкого) организации учебного и воспитательного процесса в 1-м Кадетском корпусе в Петербурге, являющемся прооб- разом подобных учебных заведений по всей России. На протяжении эпохи Просвещения основные государственные педагогические док- трины в России основывались на идеях Д. Локка и Ш. Монтескье. Английский философ Д. Локк в «Мыслях о воспитании» (1693) соз-

¹ Вильк Е.А. «Чудище стозевно» и Тифон: «Путешествие...» А.Н. Радищева в контексте мистической литературы XVIII века // Новое литературное обозрение. 2002. № 3(55). С. 151–173.

дает концепцию «практического» социального воспитания «молодого джентльмена» на пользу общества. По его мнению, дурно воспитанный человек (читай: не джентльмен, человек третьего сословия) подобен неотделанному алмазу, который заблестит только тогда, когда будет отшлифован и вделан в оправу. Во всех случаях «хорошие качества составляют существенное богатство души, но только благовоспитанность служит для них оправой»¹. Суждения Д. Локка уже в середине XVIII века подтверждены авторитетом Ш. Монтескье, считавшего, что в монархиях основной задачей воспитания человека является воспитание чувства чести, означенное временем вступления молодого человека в свет. Монтескье пишет: «Свет – вот та школа, где мы знакомимся с тем общим нашим наставлением и руководителем, имя которому – *честь*. В этой школе мы постоянно видим и слышим три вещи: „нужно известное благородство и добродетели, известная искренность в нравах и известная учтивость в обращении“»².

А.Н. Радищев в «Крестьцах», формально следуя основному положению «Генерального учреждения...» «произвести... способом воспитания... новую породу, или новых отцов и матерей»³, на самом деле создает принципиально иную модель воспитания, основанного не столько на общественной пользе, сколько на естественных законах природы⁴. Ещё до встречи с крестичским дворянином, отправляющим на службу своих сыновей, путешественник отрицает принцип воспитательного значения света, который для большинства русских дворян второй половины XVIII века ассоциируется со службой. Путешественник признается, что не считает, что служба сама по себе развращает нравы, но выражает уверенность, что «со зрелыми нравами надлежало начинать службу» (97). Подробное описание механизма формирования «зрелых нравов» читатель и находит в напутственных словах крестичского дворянина. Следуя традициям естественного права, герой отказывается от родительских прав на любовь и почитание со стороны сыновей лишь по праву рождения, предпочитая им духовно-нравственный союз, основанный на взаимном уважении

¹ Локк Д. Сочинения: в 3 т. – М.: Мысль, 1988. Т. 3. С. 484.

² Монтескье Ш. Избранные произведения. – М.: Государственное издание политической литературы, 1955. С. 187.

³ Антология педагогической мысли России XVIII в. – М.: Педагогика, 1985. С. 150.

⁴ Среди педагогических проектов XVIII века наиболее близко к рационально понимаемым «естественным законам» приближалась концепция Ж.-Ж. Руссо, высказанная им в трактате «Эмил, или О Воспитании» (1762).

и общности интересов. Отказавшись от принципов светского воспитания, включающих в себя с неизбежностью танцы и французский язык, отец дает своим детям «естественное воспитание» в духе народных традиций, включая умение владеть косой, топором, пахать землю. Вместо догматического изучения основ религии сыновьям предлагается возможность познать Бога через окружающий их мир природы, т.е. исповедуются принципы деизма. В духе господствующей сентиментальной этики отец призывает сыновей всегда и везде следовать побуждениям сердца, так как «оно есть благо и николи обмануть вас не может» (107).

Представляется верным мнение Н.Д. Кочетковой, что хотя среди правил, которые крестичский дворянин внушает сыновьям, есть такие, что вполне соответствуют принципам московских масонов, общий дух радищевской эвпсихии отличается от масонской концепции возрождения «ветхого Адама». У русских масонов-мартинистов важнейшей предпосылкой «возрождения» становится «насилование злой воли» человека, активная и бескомпромиссная борьба с плотским началом во всех его проявлениях, безоговорочное подчинение начальникам как в ложе, так и на службе¹. У А.Н. Радищева, напротив, крестичский дворянин исповедует свободную волю человека как в делах личных и семейственных (выбор возлюбленной, оправдание умеренной любовной страсти), так и общественно-государственных. В случае с исполнением законов добродетели крестичский дворянин призывает сыновей не подчиняться не только государю, но и закону (!), предвосхищая таким образом позднейшую антитезу русского сознания — суд по закону и суд по совести. В соответствии с принципами героической античности, культивирующей в эпоху Просвещения римское поведение в духе героев Плутарха и философии неостоицизма, крестичский дворянин оправдывает катоновское самоубийство как протест против несправедливой тирании и беззакония. Он говорит: «В наследие вам оставляю слово умирающего Катона» (110). В «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха таким словом является фраза: «Теперь я принадлежу себе». Наконец, символическим знаком присутствия утопии-эвпсихии в «Крестьцах» является призыв крестичского дворянина к своим сыновьям взглянуть на него «яко на странника и пришельца» (99), т.е. с использованием тех лексем, которые определили границы утопического поля в эвномии «Хотилова».

¹ Правда, предполагается, что начальниками братьев-масонов являются тоже масоны, находящиеся на более высоких ступенях масонской иерархии.

Характерной особенностью структуры «Путешествия...» является последовательное чередование глав, представляющих собой антитезу утопии–дистопии. Так, вслед за эвпсихией «Крестыцов» следует дистопия «Яжелбицы», где по контрасту представлены следствия безрассудного отношения яжелбицкого дворянина к своим детям. Главе «Ядро-во», в которой дан народный крестьянский идеал девушки, выгодно отличающейся от городской дворянской щеголихи, предшествует глава «Валдай», повествующая о наглых, стыд потерявших валдайских девках и т.д. Однако в наибольшей степени композиционное своеобразие «Путешествия» проявляет себя в «Проекте в будущем». Хотя Д.В. Бугров пишет, что данная «глава „Путешествия“ не столь безысходна, как „Спасская полесь“»¹, нельзя не отметить своеобразия контекста, в который помещает Радищев «Проект в будущем». Очень важным представляется тот факт, что бумаги, содержащие в себе утопический проект, найдены путешественником в селе Хотилово на дороге перед почтовой избой. Вместо того, чтобы быть выбитыми на камне, подобно «Кодексу природы» Морелли, они оказываются употребляемыми для бытовых надобностей смотрителем почтовой станции. Заканчивается глава звоном колокольчика, призывающего путешественника в дорогу и прерывающего тем самым его чтение грозных инвектив против злоупотреблений крепостного права: «Исчезни варварское обыкновение, разрушь власть тигров! – вещает наш законодатель... За сим следует совершенное уничтожение рабства» (136). В действительности за этим идет ироническое замечание героя, что в его положении «лучше рассуждать о том, что выгоднее для едущего на почте» нежели «заниматься тем, что не существует» (136).

За главой «Хотилово» следует глава «Вышний Волочок», разделяющая «Проект в будущем» на две части (вторая из которых занимает главу «Выдропуск»). По отношению к «Хотилову» обе главы суть дистопии. В «Вышнем Волочке» представлен рассказ о «лакедемонских нравах» России, являющийся пародией на законы Ликурга. Главный «герой» главы «дворянин Некто» лишает своих крестьян всего имущества, заставив их все дни года работать на себя. При этом крестьяне, не имеющие семьи, «по обыкновению лакедемонян, пировали вместе на господском дворе, употребляя, для соблюдения желудка, в мясоед пу-стые шти, а в посты и постные дни хлеб с квасом» (138). На фоне этой дистопической лакедемонской бедности крестьян жизнь дворянина Некто выглядит аналогом настоящего «золотого века». А.Н. Радищев

¹ Бугров Д.В. Указ. соч. С. 64.

пишет: «При таковом заведении неувидительно, что земледелие в деревне г. Некто было в цветущем состоянии. Когда у всех худой был урожай, у него родился хлеб сам-четверть; когда у других хороший был урожай, то у него приходил хлеб сам-десять и более» (139). Надо ли удивляться, что в результате подобной умной экономии дворянин Некто «год от году умножал свое имение» «и славится как знаменитый земледелец» (139). Гневные тирады в адрес «экономиста»: «Варвар! Недостоин ты носить имя гражданина» (139) – подготавливают почву для чтения продолжения «Проекта в будущем», представляющего собой жесточайшую критику существующего общественного строя, его главной пагубы – придворных чинов, способствующих разрушению добрых нравов: «На месте мужества водворилась надменность и самолюбие, на месте благородства души и щедроты посеялись раболепие и самонедоверение, истинные скряги на великое» (140). Так эвномия «Хотилова» завершается дистопией «Выдропуска», заставляя читателей «Путешествия...» думать над её страницами и беречь её для бессонницы, как советует автор на последней станции перед Москвой – «Черная грязь».

Несмотря на несомненное торжество в «Путешествии...» дистопического начала, Радищев даже после возвращения из сибирской ссылки не утрачивает веры в возможности утопии-эвномии. Например, И.З. Серман обращает внимание на то, что образ Ликурга и его законов витает перед писателем, когда ему представилась возможность участвовать в реформе русского законодательства в начале XIX века. В своей записке «О законодательстве» Радищев предлагает подходить к составлению законов двумя путями: исторически, предварительно изучив законы других европейских стран, или же философски, «исходя из представлений о природе человека и его потребностях»¹. Совершенно очевидно, что второй путь – путь утопии.

Остается ещё один важный момент «Путешествия», связанный с широким распространением в нем *гипнологического мотива*. Противопоставление сна и бодрствования является одной из любимых антитез А.Н. Радищева, отразившейся на создании образа путешественника, который уже в главе «Выезд» оказывается во власти «благодетельного Морфея», и других действующих лиц (почтового комиссара, наместника, калькутского субаба). Особенно важно, что состояние сна присуще государям, пребывающим в «дремоте величания» (140), и поэзии, которая «было пробудилась, но ныне паки

¹ Серман И.З. Указ. соч. С. 215–236.

дремлет» (164). Е.Д. Кукушкина, анализируя гипнологический мотив, рассматривает его в библейском, метафорическом смысле либо как метафору духовного небытия, либо в качестве обозначения «сна пророчества», реализующего себя в «Спасской полести»¹. Признавая возможность подобной интерпретации, хотелось бы связать гипнологический мотив «Путешествия...» со спецификой русского утопического сознания как такового.

В. Шестаков и А. Голозузов выделяют в качестве отличительной особенности русского утопизма утопию сна, которую можно назвать *гипнологической утопией*. А. Голозузов пишет: «Сон, то есть временное измерение, – характерная форма изложения утопических построений в русской литературе, в то время как в западных, особенно английских, утопиях и антиутопиях более частым приемом условности является отдаленность в пространстве, то есть остров. Сон чаще всего – видение осуществленного идеала или пророчество о конце времен»². Объясняя причину гипнологического характера русской утопии, В.Л. Шестаков склонен видеть в этом, во-первых, отражение подцензурного характера русской литературы, во-вторых, следствие того обстоятельства, что «русский писатель и мыслитель зачастую острее, чем его европейский собрат, ощущал разрыв между идеалом и действительностью», идеалом и «пронзительной мечтой, осуществимой лишь в очень далеком будущем»³.

На наш взгляд, четкое противопоставление сна и пробуждения (возвращения к горестной реальности) в русской литературе можно объяснить синтезом утопии и дистопии, который составляет характерную черту русского утопического сознания в целом. Восходя своими корнями к гипнологическим метафорам библии, сон-пробуждение подчеркивает иллюзорность утопических построений и придает им характер пророчеств, что активно используется русскими поэтами XVIII века в жанре духовной оды. Понимаемая таким образом «утопия сна» встречается у А.П. Сумарокова «Сон. Счастливое общество», А.Д. Улыбышева «Сон», Н.Г. Чернышевского «Что делать?», Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека», но именно А.Н. Радищев в «Путешествии...» показал, сколь действительным может быть этот прием

¹ Кукушкина Е.Д. Библейские мотивы у А.Н. Радищева // Русская литература. 2000. № 1. С. 119–122.

² Голозузов А. «Потерянный рай»: сатира и мечта в русской утопической литературе первой трети XX века // Образ рая: от мифа к утопии. – СПб., 2003. С. 160.

³ Шестаков В.Л. Указ. соч. С. 14.

для иллюстрации принципиального разрыва между мечтой, творящей альтернативную реальность, и самой реальностью, когда один только взгляд окрест вынуждает героя на признание: «...душа моя страданиями человечества уязвлена стала» (43).

О ЦАРСТВЕ НЕБЕСНОМ НА ЗЕМЛЕ. МОДЕЛЬ ИДЕАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА ПО Н. ГОГОЛЮ

А. Косьциолэк¹

Основоположником жанра утопии полагают Томаса Мора, автора «Утопии» (1516). Английский гуманист написал свое произведение по латыни, расширяя таким образом его влияние на всю Европу. Сочинение перевели на русский язык лишь в 1789 году². Мор впервые употребил термин «утопия», обозначив страну, в которой неизвестны нужда и эксплуатация, ложь и насилие, невежество и нетерпимость, зависть и злоба, праздность и непосильный труд³.

Утопический пафос русской культуры не раз становился предметом специальных исследований: «Русская жизнь, неустроенная и напряженная, издавна давала много поводов для создания утопий, начиная от средневековых легенд и сказок»⁴. В России утопические идеи развивали декабристы, Петр Чаадаев, западники и славянофилы, сектанты и др. Особенно благоприятную почву для распространения утопических мечтаний создал перелом тридцатых и сороковых годов XIX века, террор Николая I. Утопические взгляды в большинстве своем и возникают в консервативные периоды жизни общества, в обстановке социально-политической стагнации, когда личность, социальные группы отдают себе отчет в том, что условия, в которых им пришлось жить, «неестественны». Утопия появляется, когда в человеческом сознании разверзается пропасть между миром, каков он есть, и миром, который можно вообразить⁵.

При Николае I в России оформляются различные утопические идеи, среди них и концепция Николая Гоголя. Предлагаемая глава является попыткой показать некоторые элементы утопической картины писателя на основе «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847). Однако сначала стоит определить место программы Гоголя в тради-

¹ © А. Косьциолэк, 2011.

² Łużny R. Idee utopizmu społecznego w dawnej literaturze rosyjskiej // Przegląd Humanistyczny. 1978. № 1. С. 97.

³ Szacki J. Spotkania z utopią. – Warszawa: Iskry, 1980. С. 10.

⁴ Егоров Б.Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. – СПб.: Искусство-СПб, 2007. С. 7.

⁵ Szacki J. Указ. соч. С. 202.

ции всемирной и русской утопии. Польский социолог Ежи Шацки разделил все утопии на *эскапистские* и *героические*. К первому типу он причислил мечтания о лучшем мире, из которых не вытекает призыв к борьбе за этот мир. В произведениях такого типа современность может осуждаться с величайшим пафосом и резкостью, но на практике с ней не борются, бегут от нее в область мечты («Утопия» Мора). Среди эскапистских утопий исследователь выделил три варианта: *утопии места, времени и вневременного порядка*. В утопиях места рисуют страны, где люди живут счастливо (такова вторая книга «Приключений Миколая Досьвядчинского» Игнацы Красицкого). Утопии времени представляют концепции, в которых идеал помещается в прошлое или будущее, фигурируют счастливое «когда-то» или «когда-нибудь» (библейский рай, «золотой век»). Наконец, утопии вневременного порядка находят свой идеал вне сферы земного существования человека (утопия Платона). Героические утопии в свою очередь – мечты, сочетающиеся с программой и призывом к действию (утопия Шарля Фурье). Они подразделяются на *утопии ордена* и *политики*. Первые имеют элитарный характер. Определенная группа людей утверждает свой идеал, однако не верит, что современное общество можно радикально преобразовать, отсюда доктрина неучастия в жизни скверного общества. Такие люди решают замкнуться в собственном кругу, чтобы тем самым уберечь ценности, признанные самыми важными (доктрины различных сект). Зато утопия политики начинается там, где кто-нибудь – человек или группа – ставит перед собой задачу переустройства мира от самых его основ (якобинская утопия)¹.

Утопия Гоголя – *утопия героическая*, возникающая по вдохновению христианской картины вечного порядка. Писатель не сомневается в «естественности» осуществления лучшего социального порядка, чем тот, что есть в настоящем. По Гоголю, счастливое общество можно воплотить «здесь» и «сейчас», но при условии, что государство предстанет единым организмом, в котором каждый «делает свое», то, что требует от него общая цель². Концепция Гоголя, в отличие от славянофильской, не является ретроспективным идеалом. Кажется, это специфическая форма *утопии политики с элементами утопии ордена*. В решениях писателя доминирующую роль играют христианские ценности и добродетели, практическое внедрение в жизнь которых является условием реализации основного мессианского призвания

¹ Szacki J. Указ. соч. С. 48–56.

² Tatarkiewicz W. Historia filozofii. – Warszawa: PWN, 1999. Т. I. С. 101.

России – осуществить Божье Царство на земле¹. Писатель верит в возможность радикальной перемены общества в целом. «Выбранные места из переписки с друзьями» содержат авторскую программу реформ всех областей русской жизни. Стоит сразу подчеркнуть – утопический идеал Гоголя представляет яркий контраст по отношению к насущной действительности, так как в произведении появляется трагическая картина реальной России, страны духовной пустоты, унижения, бюрократии и взяток. От крайнего пессимизма автора хранит вера в силу христианских добродетелей, их соблюдение ведет к осуществлению Божьего Царства на земле. Главными инструментами на пути к «земному раю» становятся *воспитание, духовное воздействие на отдельные лица*². Таким образом, гнев писателя направлен не против социального порядка, но против скверны в душе человеческой, являющейся камнем преткновения всякого действия и развития³. Автору «Выбранных мест» кажется, что путем воздействия на человека можно достичь желаемого социального порядка. Для этого все должны направлять к добру всякую заблудшую душу. По Гоголю, человек создан по образу и подобию Божьему, поэтому как в себе, так и в других надо любить именно образ и подобие Божие. Для художника человек – икона Бога, в каждом есть зерно добра. Подход Гоголя к человеку вытекает из его понимания долга, неразрывно связанного с евангельской притчей о талантах. Каждому доверяется капитал согласно его возможностям. Человек должен ожидать Господа, сознавая свою ответственность, делая добро. Полученные от Бога дары (природные склонности, свобода, любовь, воспитание, встречи с людьми, материальные ценности) должны послужить на благо ближнего. Писатель убежден – всякий получает дар, каждый является нужным на своем месте, поэтому справедливо суровое наказание тем, кто закопал свой талант.

Для Гоголя должность – безусловный этический императив, определяющий личностную деятельность⁴. Когда человек исполняет обязанность, он способствует спасению души. Призвание личности – жить, работать и исполнять Божьи заповеди «на своем месте».

¹ Łużny R. Mikołaj Gogol. W kręgu problemów etyki i religii // Tarnowskie Studia Teologiczne. T. XIII. 1994. С. 93.

² Galster B. O „przełomie światopoglądowym“ Gogola // Slavia Orientalis. 1970. № 3. S. 249–250.

³ Марполис Ю. Книга Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: основные вехи истории восприятия. – СПб.: СПб. ГУ, 1998. С. 7.

⁴ Лазарева А. Духовный опыт Гоголя. – М.: ИФ РАН, 1993. С. 59.

Должность – не возможность сделать карьеру или обогатиться, но достоинство, путь к личному освящению и помощи другим. По мнению писателя, только «на своем месте» человек сумеет любить Бога и ближних, сознательно действовать ради их блага. Долг является святыней. В «Выбранных местах» автор пишет: «...они (должности – А.К.) именно то, что им следует быть, все до единой как бы свыше созданы для нас с тем, чтобы отвечать на все потребности нашего государственного быта, и все сделались не тем оттого, что всяк, как бы наперерыв, старался или расширить пределы своей должности, или даже вовсе выступить из ее пределов. Всякий, даже честный и умный человек, старался хотя на один вершок быть полномочней и выше своего места, полагая, что он этим-то именно облагородит и себя, и свою должность»¹. Писатель надеется, что каждый, чувствуя себя ответственным за другого, не станет завидовать выше стоящим, но с радостью примет дары, назначенные именно ему². Гоголь повторяет за святым Павлом, что люди должны работать не для себя – для Бога³. Все мы граждане небесного государства, главой которого является сам Христос (В, 189). Эта мысль отсылает к концепции Божьего государства, созданной блаженным Августином⁴. Автор «Выбранных мест», подобно Отцу Церкви, убежден, что государство должно заботиться о *моральном совершенствовании* своих граждан, вести их к вечному счастью. Все граждане страны, особенно те, кто получил власть над другими, обязаны руководствоваться любовью к ближнему.

Если человек трудится «на своем месте», развивает полученные способности, тогда он, по Гоголю, «живет в Боге», «внутренней жизнью». «Внутренняя жизнь» не означает сосредоточенности на себе, но предполагает христианскую заботу о ближнем⁵. Автор «Выбранных

¹ Гоголь Н. Выбранные места из переписки с друзьями // Н. Гоголь. Духовная проза. – М.: Русская Книга, 1992. С.101. Далее цитаты приводятся по этому изданию, в скобках указаны буква «В» и номер страницы.

² Ср.: Św. Augustyn. O państwie Bożym, przeł. i opr. W. Kornatowski. – Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax. 1977. Т. II. С. 615.

³ Гоголь Н. Полн. собр. соч. – М.: АН СССР, 1952. Т. XIV. С. 154. Все ссылки на письма приводятся по этому изданию с указанием номера тома и страницы в скобках.

⁴ См.: Św. Augustyn. Указ. соч. О сходстве суждений блаженного Августина и Гоголя см.: Носов В. «Ключ» к Гоголю. Опыт художественного чтения. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985. С. 54–62.

⁵ Концепция человека, который живет «внешней» и «внутренней жизнью» напоминает различение Феофана Затворника на людей телесных и духовных. См.: Pryszynt J. Życie chrześcijańskie jako realizacja zbawienia. Doktryna mor-

мест» желает морального единения русского общества¹, в котором люди относятся друг к другу так, как учил Христос: «Это „видение во Христе“ означает, что весь мир, люди, их дела, весь ход истории стоят под законом Христовым. Это есть отказ и от эстетического, и от морализирующего понимания мира и людей, это есть уже религиозная установка духа»². Каждый тогда является гражданином небесного государства, глава которого – Христос: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин небесного государства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придет в порядок и земное государство» (XIII, 443). В этих словах звучат мысли блаженного Августина о граде Божьем (небесном) и земном. Граждане последнего заражены грехом, а обитателей небесного государства рождает благодать, освобождающая человеческую природу от греха³. Два мира связаны в брэнной жизни, но Божье государство полностью осуществится лишь в вечности. Однако, исполняя заповеди веры, люди воздвигают его фундамент и на земле. В «Выбранных местах» писатель разворачивает программу функционирования идеального государства.

Сохраняя существующий административный порядок, Гоголь пытается его усовершенствовать, «освятить». Картина России, созданная в «Выбранных местах», отражает не современное автору государство, но его модельное состояние. Мыслимое Отечество должно опираться на три устоя: *помещика, генерал-губернатора и царя*. Гоголь считает помещика самой важной местной духовной властью. Ему предстоит быть судьей, наставником, проповедником⁴, он должен объяснить крестьянам, что всякая власть происходит от Бога. Положение над людьми – не каприз отдельной личности, но воля Всевышнего. Никто не может оставить назначенное поприще. Даже Чичиков из второго тома «Мертвых душ» начинает думать, что «есть какой-то долг, который нужно исполнять человеку на земле, который можно исполнять всюду, на всяком углу, несмотря на всякие обстоятельства, смятения и движенья, летающие вокруг человека»⁵. Идея преуготовленности

alna biskupa Teofana Pustelnika. – Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1979. С. 66–67.

¹ Walicki A. Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973. С.146.

² Зеньковский В. Н.В. Гоголь. – Париж: YMCA PRESS, 1961. С. 167.

³ Św. Augustyn. Указ. соч. Т. II. С. 167.

⁴ Galster B. Mikołaj Gogol. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1967. С. 367.

⁵ Гоголь Н. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1949. Т. V. С. 359.

к определенному месту в обществе не равнозначна с крепостной зависимостью. Для Гоголя это проблема не социального, но этического порядка¹. Уже Платон не рассматривал закон как средство исправления общества. Государство должно опираться на нравственность граждан, а не на юридические нормы². Для Гоголя закон – «чистый листок бумаги», «бланк», мертвая буква. Автор доверяет человеку, точнее, Божьему образу в нем, но не параграфам. Поэтому так важно представить барину его подлинные обязанности.

В статье «Русской помещик» Гоголь советует помещику пояснить мужикам, что они работают не для частной выгоды хозяина, но соблюдая заповеди Божии (В, 161–162). В труде важны не деньги – соучастие в Божьем строении. Работа не только обязанность, но и привилегия человека, который выступает сотворцом Предвечного. Посредством работы человек, в определенном смысле, «становится более человеком»³. Только благодаря труду и можно развить данные тебе таланты, привести мир к совершенству, к обожению всей твари⁴. Гоголь делает помещика ответственным перед Богом за вверенных ему людей. В подобной трактовке звучит эхо проповедей святого Павла. Трудящемуся приходится служить своему господину так, как бы служил самому Христу. Господа должны относиться с уважением к своим подчиненным, ибо несут ответственность за них перед Богом (ср.: Кол. 4, 1; Еф. 6, 5–9; 1 Тим. 6, 1–2). Труд в этом контексте приобретает сотериологический характер, становится границей, разделяющей «мертвые» и «живые» души. Это убеждение писатель выражает и в переписке с Анной Вьельгорской. В феврале 1850 года он пишет ей, что люди в мире поденщики, они должны честно, прилежно трудиться, чтобы стать ближе к Господу (XIV, 161).

Основная задача помещика, по Гоголю, забота о том, чтобы его крепостные достигли спасения, не погубили своей души. Упрекая

¹ Лазарева А. Указ. соч. С. 64–65.

² Pańków I. *Filozofia utopii*. – Warszawa: PWN, 1990. С. 16.

³ Jan Paweł II. *Laborem exercens* // Jan Paweł II. *Encykliki i adhortacje 1979–1981*. – Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1981. С. 123.

⁴ На тему отношения Гоголя к труду см.: Kościółek A. «Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi». O ideowych poszukiwaniach Mikołaja Gogola – Toruń: Wydawnictwo UMK, 2004. С. 60–64. О религиозном смысле труда во втором томе «Мертвых душ» см.: Гончаров С. Творчество Гоголя и традиции учительной культуры – СПб.: Образование, 1992. С. 117–123. Гончаров С. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. С. 228–234.

своих людей в воровстве, лени или пьянстве, хозяин должен объяснить крестьянину, что это грех против Бога, а не барина (В, 162). Поучения следует направлять и на окружающих виновного, его близких, попустительствующих греху. Помещику необходимо привести к тому, чтобы каждый чувствовал ответственность за каждого, как позже станет проповедовать старец Зосима из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского. Стоит подчеркнуть, что Гоголь считает грех не столько следствием человеческой природы, итогом равнодушия или распущенности, сколько плодом незнания. Важно снять с глаз людей повязку, показать, что они грешат косвенным образом. Богач, который живет в роскоши, сеет соблазн. Женщина, часто меняющая наряды, рождает аналогичное желание в окружающих. Ее поведение чревато грехом, ибо толкает иных мужей брать взятки, чтобы обеспечить супруге новые наряды (В, 143–144). Грех, по Гоголю, не дело индивидуального человека, он наносит ущерб всему обществу. Достаточно обратить внимание людей на это обстоятельство, чтобы каждый открыл в себе источник света (ХП, 205), мир стал лучше. Писатель строит свою антропологию на фундаменте «христологической парадигмы»¹. Гоголь взывает: «Будьте не мертвые, а живые души, нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк прелазай иначе есть тать и разбойник»². Автор «Выбранных мест» убежден, что для просветления жизни важен личный пример, личное благородное воздействие. Жизнь тогда превращается в служение. Утопизм подобного утверждения – в его антисоциальном характере, но одновременно художник демонстрирует благородную веру в человека как такового. Даже когда люди грешат, образ Божий, хранимый в душе, оставляет возможность исправления. Поэтому Гоголь против телесных наказаний (В, 164). Он считает, что преобразовать общество может *слово*, высмеивание неправильного морального поведения, очистительная сила смеха.

Самое важное построить отношения между крестьянином и баринном на *патриархальном основании*, когда помещик – отец и заступник крепостных, ему предстоит быть «начинателем всего и передовым во всех делах» (В, 164). Перед началом полевых работ он должен пообедать вместе с крестьянами и с ними потрудиться. После окончания страды устроить благодарственный молебен в сопровождении пира. Такого помещика связывают с крепостными «Христовы связи», ко-

¹ О термине см.: Szymik J. Teologia na początek wieku. – Katowice: Księgarnia św. Jacka – Ząbki: Apostolicum, 2001. С. 9–122.

² Гоголь Н. Духовная проза. С. 443.

торых никто не в силах разорвать. Поиски образца патриархального быта, как замечает один из исследователей, привели Гоголя к мысли о «необходимости постепенного уподобления и даже прямого превращения помещичьего имения в монастырское, весь быт которого призван служить спасению души и подчинен этому»¹. Писатель приходит к выводу, что каждый в своей повседневности должен осуществлять монашеский идеал, служа Богу и людям. Монашество – «символ бесспорной преданности человека делу, к чему он (Гоголь. – А.К.) призывает каждого на светском поприще»².

В утопической картине быта есть место и для просвещения мужиков, однако, согласно пониманию Гоголя: «Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь» (В, 118–119). Просвещение заключается не в науке, но в том, чтобы «высветлить» целого человека, не только его ум. Учить крестьян грамоте для того, чтобы они познакомились с «пустыми европейскими книжонками» – бессмыслица, вздор, однако, если кто-то хочет читать религиозную литературу, следует ему дать возможность обучения (В, 165). Писатель «понимает просвещение прежде всего как путь нравственного воспитания и совершенствования человека и общества»³.

Свою мысль о просвещении народа Гоголь подробно толкует в письме к В. Белинскому, объясняя, что выступает не против просвещения народа, но против развращения, растления путем светского образования. Автор «Выбранных мест» упрекает критика в том, что он слишком буквально понимает его слова: «Мысль, которая проходит сквозь мою книгу, есть та, как просветить прежде грамотных, чем безграмотных, как просветить прежде тех, которые имеют близкие столкновения с народом, чем самый народ, всех этих мелких чиновников и власти, которые все грамотны и которые между тем много делают злоупотреблений. Поверьте, что для этих господ нужнее издавать те книги, которые, вы думаете, полезны для народа. Народ меньше испорчен, чем все это грамотное население. Но издать книги для этих господ, которые им поручены, не в том обширном смысле, в котором повторяется слово: не крадь, соблюдай правду или: помни, что твои

¹ Виноградов И. Гоголь – художник и мыслитель. Христианские основы мирозерцания. – М.: Наследие, 2000. С. 118.

² Лазарева А. Указ. соч. С. 109.

³ Лазарева А. Указ. соч. С. 71.

подчиненные люди такие же, как и ты, и тому подобные, но которые могли бы открыть, как именно не красть, и чтобы точно соблюдалась правда» (XIII, 445–446). По мнению Гоголя, сначала надо «просветить» тех, кто совершает беззаконие, а не народ, который менее развращен, чем высшие, образованные слои общества.

Писатель убежден, что помещик, выполняющий заветы, приобретет не только внутреннее, но и материальное благополучие. Таким идеальным помещиком является Костанжогло из второго тома «Мертвых душ». За десять лет он в семь раз увеличил свои доходы, земля для него была сокровищем. Он любил ее и свой труд, тяжело работал сам и того же требовал от крестьян. Крепостные почитали его мудрым и справедливым человеком. Костанжогло заботился о самом главном, поэтому все хозяйственные дела шли благополучно. Следует искать самого главного, напоминает Гоголь, ссылаясь на евангельский текст (Матф. 6, 33; Лук. 12, 31), и все приложится человеку (В, 163, ср.: XIV, 222, 262). На этот аспект человеческой жизни обращает внимание и купец Муразов, убежденный, что пока человек не позаботится о своем духовном развитии, не обретет и материального благополучия¹. Подтверждают это примеры и других героев «Мертвых душ»: Плюшкина, Манилова, Хлобуева². Гоголь критикует поведение помещиков, которые надеются на чудо, когда им не хватает денег на налоги или уплату процентов в ломбарде. Писатель советует откладывать грош от каждой полученной гривны. Человек должен действовать так, как будто все зависит от него, но одновременно молиться так, как бы все было в Божьей власти. Эти слова распространились благодаря святому Игнатию Лойоле, однако он не был первым, кто употребил данную формулу. Уже Псевдо-Макарий пользовался ею, в России это изречение повторял Феофан Затворник³. Высказанная мысль, хотя и кажется противоречивой, идет по следам логики Воплощения. В ней не уменьшается ни Божественная, ни человеческая действительность⁴. Человек выступает соработником Всевышнего. Кажется, что Гоголь – в какой-то мере опережая размышления отца Сергия Булгакова⁵ – понимает

¹ Гоголь Н. Собр. соч.: в 6 т. Т. V. С. 367.

² А. Давыдов утверждает, что многие мысли Гоголя имеют протестантский генезис см.: Давыдов А. Душа Гоголя. – М.: Новый Хронограф, 2008. С. 231–236.

³ Špidlík T. Указ. соч. С. 26–27.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ См.: Булгаков С. Философия хозяйства // С. Булгаков. Соч.: в 2 т. – М., 1993. Т. I. С. 47–297.

экономии как очень широко творческую деятельность человека, основывающуюся на Евхаристии, ведущую к обожению всего мира.

Вторым устоем идеального государства являлся для писателя генерал-губернатор. В «Выбранных местах» так определены его социальное положение и задачи: «Генерал-губернатор посылается затем, чтобы ускорить биение государственного пульса внутри губернии, привести в быстрейшее движение все правительственное производство в губернских местах как связанных между собою, так и независимых» (В, 198); «Он начальник и правитель полномочный во всем, что ни относится до хозяйственного и полицейского управления по всей губернии» (В, 201). Организм, которым управляет губернатор, возник по Божьему вдохновению, поэтому начальник должен заботиться прежде всего о духовной жизни вверенных людей: «Устроить дороги, мосты и всякие сообщения, и устроить их так умно, как устроили вы, есть дело истинно нужное; но уладить многие внутренние дороги, которые до сих пор задерживают русского человека в стремление к полному развитию сил его и которые мешают ему пользоваться как дорогами, так и всякими другими внешностями образования, о которых мы так усердно хлопочем, есть дело еще нужнейшее» (В, 198). Социальное зло, утверждает писатель, не заключается в институтах или, как скажем сегодня, в политических и экономических структурах, но в человеческом несовершенстве¹. Когда человек приведет в порядок свои внутренние дела, отыщет в себе «Божий образ», тогда к лучшему изменится и мир вокруг него. У генерал-губернатора, пишет автор «Выбранных мест», три важных задачи.

Во-первых, всякому чиновнику он должен показать круг его обязанностей, чтобы тот понял, в чем заключается его служба. Гоголь решительно выступает за ограничение бюрократии: «Вы очень хорошо знаете, что приставить нового чиновника для того, чтобы ограничить прежнего в его воровстве, значит сделать двух воров наместо одного» (В, 204). По его мнению, стоит «оказать доверье благородству человека» (В, 205), и не нужны следующие «надсмотрщики». Всякий должен «держаться себя в руках», быть требовательным к себе, «строже к себе в несколько раз самого закона» (В, 205). Это характерное для писателя-христианина мышление, вера в доброту души человека, который понимает свой долг перед другими. Чин не определяет ценности личности. Все равны перед Богом.

¹ Evdokimov P. Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani, przeł. A. Kunka. – Bydgoszcz: Homini, 2002. С. 152.

Во-вторых, генерал-губернатору предписано вести дворянство к пониманию сущности своего призвания. Он должен просветить это сословие, которое для Гоголя «есть цвет населения»¹, «ввести дворянство в познание истинное своего звания» (В, 206). Писатель подчеркивает: настоящий дворянин гордится лишь «чувством своего нравственного благородства» (В, 209), поэтому достаточно, если честный генерал-губернатор покажет дворянству глубину его призвания, и оно станет классом, «который призван объединить, соединить в единое все сословия в целях служения России»². Автор надеется, что дворянство удовлетворится тем, что сможет выявить в служении обществу свои духовные качества. Землевладельцы должны так воспитывать своих крестьян, чтобы они стали образцом для Европы, проявили себя подлинными христианами (В, 211).

В-третьих, генерал-губернатору пристало разграничить компетенции государственного, бытового и церковного законов. В России достичь этого можно не путем переворотов, реформ, заседаний, комитетов или параграфов, но благодаря усилиям генерал-губернатора – отца для своих подчиненных. Гоголь выступает за семейные отношения помещика, генерал-губернатора со своими подвластными. Генерал-губернатор, правый патриарх, личным примером может повести за собой губернию как свою паству. Тогда исчезнут злоупотребления, преступления, взаимная вражда, желание прибыли³. Гоголь мечтает о том, чтобы русское общество стояло на основе любви к ближнему, однако он хорошо видит недостатки окружающей действительности: «Все перессорились: дворяне у нас между собой, как кошки с собаками; купцы между собой, как кошки с собаками; мещане между собой, как кошки с собаками; крестьяне, если только не устремлены побуждающей силою на дружескую работу, как кошки с собаками. Даже честные и добрые люди между собой в разладе; только между плутами видится что-то похожее на дружбу и соединение в то время, когда кого-нибудь из них сильно станут преследовать» (В, 141). Отдавая себе отчет в несовершенстве функционирования настоящих социальных и политических институтов, писатель надеется изменить их внутреннее содержание, не внося существенных перемен в структуру государства, восходящую к Божьему вдохновению⁴. На первый план

¹ Гоголь Н. Духовная проза. С. 417.

² Давыдов А. Указ. соч. С. 179.

³ Galster B. Mikołaj Gogol. С. 368.

⁴ Galster B. О «przełomie światopoglądowym» Gogoła. С. 251.

он выдвигает чувство братства и взаимного доверия, которым должны следовать помещики, идеальные чиновники во главе с идеальным генерал-губернатором. На самой верхушке социальной пирамиды Гоголь видит идеального государя¹.

Писатель убежден, что государство без монарха мертво, лишено заступничества Божьего помазанника (В, 83). Царь не только наивысший чиновник, но и образ Бога на земле. В первой редакции текста «Об лиризме наших поэтов» автор объясняет это более подробно: «Власть государя явленье бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле [...] как только почувствует он, что должен показать в себе людям образ Бога, все станет ему ясно и его отношения к подданным вдруг объяснятся»². Для Гоголя монарх должен быть голосом любви: «Все полюбивши в своем государстве, до единого человека всякого сословья и звания, и обративши все, что ни есть в нем, как бы в собственное тело свое, возболев духом о всех, скорбя, рыдая, молясь и день и ночь о страждущем народе своем, государь приобретет тот всемогущий голос любви, который один только может быть доступен разболевшемуся человечеству и которого прикосновение будет не жестко его ранам, который один может только внести примиренье во все сословия и обратить в стройный оркестр государство. Там только исцелится вполне народ, где постигнет монарх высшее значенье свое — быть образом Того на земле, Который Сам есть любовь» (В, 83–84).

Б. Успенский и В. Живов верно заметили в данном отрывке ссылку на новозаветное понятие Бога как любви (1 Иоан. 4, 8, 16)³. Стоит обратить внимание и на постулативный характер приведенных выше слов — монарх должен понять свое призвание. Гоголь, а потом и Достоевский, пишут не о действительном царе, но об его идеальном воплощении⁴. Этот модельный монарх в качестве образца служения избирает самого Бога, который заботился о еврейском народе, оказывал ему отцовскую любовь, учил и ждал его морального исправления. По Гоголю, полное определение того, кем должен быть монарх, содержится

¹ Galster B. Mikołaj Gogol. С. 367–368.

² Цит. по: Воропаев В., Виноградов И. Комментарии // Н. Гоголь. Духовная проза. С. 468.

³ Uspieski B., Żywow W. Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji, przeł. H. Paprocki. — Warszawa: PIW, 1992. С. 77

⁴ См.: Волгин И. Последний год Достоевского. — М.: Советский писатель, 1986. С. 80–83.

в Библии. Царю предстоит стать для своих подданных Богом-Отцом. Это высшее значение царя поняли в России, утверждает писатель, не законодатели, но поэты: Гаврила Державин, Михаил Ломоносов, Александр Пушкин. В концепции Гоголя, царь «должен отречься от себя и своей собственности, как монах; его пищей¹ должно быть одно благо его – счастье всех до единого в государстве; его лицо не иначе, как священно»². Отсюда и требование аскезы для государя, монашества, ибо вся Россия – «монастырь» (В, 137). В «Выбранных местах» автор создает своеобразную мистику монархии³, но его убеждения «антиромантические», внеисторичны. Романтик всегда на стороне «униженных и оскорбленных», борющихся за свободу против деспотии, он восстает против социальных правил, элементов «суперэго»: отца, монарха, Бога⁴. В отличие от многих романтиков, Гоголь не ссорится ни с Всевышним, ни с царем, он предлагает концепцию *просвещенного монарха*, воля которого – основа разумного государства⁵. Задумываясь над вопросами добра и зла, автор «Выбранных мест» приходит к убеждению, что спасение мира зависит от благородства отдельных людей и станет возможным, когда всякий усовершенствует собственную душу⁶. Чтобы стать лучшим, нужно следовать учению Церкви и упражняться в любви к ближнему. Гоголь, как и Достоевский, верит, что каждый человек может влиять на моральное развитие общества в целом. «Государственный» идеализм Гоголя вырос из его личного идеализма. Писатель убежден в том, что если он нашел в себе отвагу сказать: «я хуже других», это дает право сказать каждому в государстве, даже царю, каким образом он должен выполнять свои обязанности⁷.

Итак, об идеальном государстве человечество грезит со времен Платона. Гоголь в «Выбранных местах» представляет свой проект, в основе которого – вера во Христа, связанный с ней антропологический оптимизм. Писатель выступает предшественником «христианской политики» (по терминологии В. Соловьева)⁸, цель которой –

¹ Своеобразная перефразировка слов Христа: «Моя пища есть творить волю Пославшего Меня и совершать дело Его» (Иоан. 4, 34).

² Гоголь Н. Духовная проза. С. 415.

³ Зеньковский В. Указ. соч. С. 175.

⁴ Osęka A. Mitologie artysty. – Warszawa: PIW, 1978. С. 68–69.

⁵ Galster B. Mikołaj Gogol. С. 260–261.

⁶ Troyat H. Gogol. – Paris: Flammarion, 1971. С. 457.

⁷ Золотусский И. Гоголь. – М.: Молодая гвардия, 1984. С. 390.

⁸ Термин Владимира Соловьева из его работы «Великий спор и христианская политика» (1883).

осуществление Царства Божьего на земле, когда христианские идеалы распространяются не только в пастырской деятельности, но во всех областях жизни¹. Для Гоголя политика – разумное воплощение «общего добра»², при сохранении существующего социально-политического порядка. В отличие от известных писателей-утопистов (Платона, Мора или Кампанеллы) автор «Выбранных мест» не отрицает социального уклада жизни, но подчеркивает, что государственная политика должна соответствовать требованиям христианской справедливости, правилу любви к ближнему. Некоторые гоголевские мотивы воскресит в своих работах Н. Бердяев, убеждая, что Божье Царство нельзя строить из элементов «мира». По мнению философа, не стоит возлагать надежды на какое-нибудь сословие или класс. Нельзя выявить новое сообщество из старого. Его могут создать лишь люди, обновившиеся в Духе³. Гоголь призывал к обожению личности. Он надеялся, что преображенный человек приведет к «обожению» всей окружающей действительности. Из авторов XX столетия ближе всех идеям художника оказались представители «деревенской прозы», прежде всего В. Распутин⁴.

¹ Kapuścik J. Sens życia. Antropologiczne aspekty rosyjskiego renesansu duchowego XX wieku w świetle prawosławia. – Kraków: Wydawnictwo UJ, 2000. С. 170.

² Krapiec M.A. O ludzką politykę. – Warszawa: Gutenberg-Print, 1996. С. 6.

³ Бердяев М. Sens twórczości, przeł. H. Paprocki. – Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2001. S. 243.

⁴ См.: Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале Утопии. – Новосибирск: СО РАН, 2009.

УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В ПОЭМЕ В.С. ПЕЧЕРИНА «ТОРЖЕСТВО СМЕРТИ»

Е.Г. Местергази¹

Загадку личности Владимира Сергеевича Печерина (1807–1885), бежавшего на Запад в возрасте двадцати девяти лет, до сих пор разгадывает не одно поколение исследователей русской культуры. Поэт 1830-х годов, переводчик, полиглот, филолог-классик, экстраординарный профессор Московского университета, Печерин предпочел научной карьере судьбу странника и монаха. Четыре года скитаний по Европе без гроша в кармане (при этом он вел жизнь философа, читал все, что выходило нового в Париже и Лондоне) закончились тем, что в 1840 году он перешел в католичество, вступил в орден редemptористов и в течение двадцати лет был миссионером в Бельгии, Англии и Ирландии. У него была репутация праведника и аскета, а ирландцы почитали его как величайшего проповедника. Встреча с А.И. Герценом в 1853 году, описанная в «Былом и думах», стала поворотным моментом в его судьбе. В 1861 году он выходит из ордена и после некоторых метаний принимает должность капеллана при дублинской больнице для бедных, где ему будет суждено служить 23 года вплоть до кончины.

В то же время духовный кризис, вырвавший его из монастыря, все более углублялся: в последние годы жизни ирландский патер внутренне полностью порвал с католицизмом, обратился к изучению естественных наук, современной философии и историософии, вернулся к литературному творчеству, что отражено в его автобиографических записках и письмах 1860–1870-х годов. Написавший в далекой молодости «безумные», по его позднему признанию, строки «Как сладостно отчизну ненавидеть...», на склоне лет Печерин духовно возвратился на родину, хотя вернуться в Россию так и не решился.

Печерин давно стал «персонажем» русской культуры. Сам факт обращения к его имени каждый раз представляет собой не нейтральное действие, а скорее гражданский поступок. Для кого-то он «клеветник», «отщепенец», для кого-то – путеводная звезда, «эмигрант на все времена», для кого-то – «несчастный брат»... Нет единства во мнении

¹ © Е.Г. Местергази, 2011.

ях, разнятся подходы, и есть до сих пор мало исследованные аспекты. К числу последних относится прежде всего творчество Печерина.

Большой интерес представляет его поэма-мистерия 1830-х годов, известная под названием «Торжество смерти». Долгое время это произведение рассматривалось отечественным литературоведением, главным образом, как *тираноборческая утопия*, написанная в духе гражданского романтизма того времени. Такой виделась она прежде всего А.И. Герцену, ее первому издателю. Очевидно, его вдохновляли, например, такие строки из поэмы:

Мщенья, мщенья час настал!
Лютый враг наш, ты пропал!
Как гигант, ты стал пред нами,
Нас с презреньем оттолкнул
И железными руками
Волны в пропастях замкнул.
Часто, часто осаждали
Мы тебя с полком валов,
И позорно отступали
От гранитных берегов!..
Но теперь за все обиды
Бич отмщает Немезиды!
Что? И нам пришла пора!
Ха-ха-ха! ура! ура!

Однако, представляется, у этой поэмы есть и иное прочтение. На наш взгляд, грандиозная фантазмагория Печерина может быть истолкована не только как утопический, но и как своеобразный *антиутопический* проект.

Слухи о Печерине, будоражившие общество после его побега, и распространившиеся в списках сочинения способствовали созданию первоначального представления о нем как о «человеке с биографией». Именно с такого рода человеком и пожелал встретиться в 1853 году в Лондоне самый известный русский эмигрант середины XIX столетия писатель и социалист А.И. Герцен. В «Былом и думах» есть глава «Pater V. Petcherine», в которой описана встреча двух русских, по доброй воле оставивших свое Отечество, там же представлена и их переписка, возникшая между ними «вдогонку» краткой беседе, неподготовленной и явно не удовлетворившей обоих.

Из мемуаров Герцена следует, что до личного знакомства с Печериным он много слышал о нем от московских профессоров и был знаком с его стихами, распространявшимися в списках. Посвятив страницы своих мемуаров Печерину, Герцен преследовал цели прежде всего политические – нанести еще один удар русскому самодержавию. Относясь к своему визави с некоторой долей брезгливости – «католик, иезуит», – он тем не менее с пафосом провозглашал: «Reverend Petcherine!.. И этот грех лежит на Николае»¹. Для Герцена Печерин чужой, «не наш», несмотря на то, что он хочет напечатать его произведения петербургского периода – за тем и приехал:

«– У меня есть просьба к вам.

– Что такое? Сделайте одолжение.

– У меня были в руках в Петербурге несколько ваших стихотворений – в числе их есть трилогия „Поликрат Самосский“, „Торжество смерти“ и еще что-то, нет ли у вас их, или не можете ли вы мне их дать?

– Как это вы вспомнили такой вздор? Это незрелые, ребяческие произведения иного времени и иного настроения»².

Стихов Печерин не дал, но Герцен тем не менее напечатал его поэму дважды – под названием «Торжество смерти»³ и под заголовком «Pot-pourri, или Чего хочешь, того просишь»⁴. Он был уверен, что изданное им – неполный текст поэмы, но восстановить пробелы ему не удалось. Печерин эту ситуацию никак не комментировал, фактически отказавшись от своего творения. К тому времени он считал себя несостоявшимся поэтом и весьма скептически оценивал свои давние поэтические опыты. То, что было издано Герценом, представляет собой некую фантазмагорию из нескольких местами связанных, местами разрозненных сцен. В частности, совершенно немотивированной вставкой выглядит в ней «Песнь о графине Турн», кстати, в 1835 году уже публиковавшаяся в «Московском наблюдателе» в качестве приложения к травелогу Печерина «Отрывки из путешествий Доктора Фуссгэнгера». Это наводит на мысль, что поэма, как она задумывалась и писалась Печериным, первоначально имела иной вид – какой,

¹ Герцен А.И. Былое и думы // А.И. Герцен. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957. Т. 6. С. 387.

² Герцен А.И. Указ. соч. С. 391–392.

³ Печерин В.С. Торжество смерти // Русская потаенная литература XIX столетия. – Лондон: Вольная русская типография, 1861. С. 308–331.

⁴ Печерин В.С. Pot-pourri, или Чего хочешь, того просишь // Полярная звезда. – Лондон: Вольная русская типография, 1861. Кн. 6. С. 172–192.

нам никогда не узнать. Тем не менее и в существующем виде это произведение Печерина, безусловно, заслуживает внимания.

Фольклорный зачин поэмы дает действию завязку – убежденность черни (старик и старуха) в неизбежности гибели слишком свободолобных барских детей:

Ах, вы шейки белоснежные!
Дети барские вы, нежные!
Галстучки шелковые,
Други, покидайте!
Галстучки пеньковые
К зиме припасайте.
Ай, веревочка свивается...

Далее этот сюжет развивается в «Сказке о трех новых годах», где главные действующие лица очень напоминают Вальдемара из одноименной трагедии Печерина. Подобно ему, они на дружеской пирушке во хмелю поют лихие песни:

Вино через край начинает уж течь,
Течет через край и широкая речь.
Свобода и доблесть у всех на устах,
И песня лихая на звонких струнах.
И каждый орлиным полетом летит,
И смело грядущему в очи глядит;
И к Богу кричит: «Я не хуже тебя!
И мир перестрою по-своему я!»

Символика зачина получает конкретное претворение в трех различных вариантах пути для молодого вольнодумца: поглощение семейными и бытовыми заботами, государственная служба и, наконец, тюрьма и плаха. Причем, *все три пути* для автора кажутся равно губительными. Герой первой части молодой барин Валериан хотел бы услышать иную песню об ином пути для русского юноши:

Ты спой нам балладу, где слезы и кровь,
И смерть, и война, и девицы любовь.
Где русский дерется до смерти за честь,
Свершив над тираном священную месть.

Здесь романтическая героика военного подвига, жизнь, полная приключений, неожиданно снова сводится к смертной доле тираноборца. Эмилия, к которой обращается Валериан, «вовсе не знает бал-

лады такой». И поет «Песнь о русском юноше», который почему-то по-рыцарски дерется «за честь Марии» и погибает на Каталонских полях. Далее выясняется, что «русского юношу-рыцаря», возлюбленного Эмилии, звали Эдмунд и он был поэт, отправившийся на поле битвы из-за неразделенной любви. Следом издателем помещена «Песнь о графине Турн», также повествующая о неразделенной любви графини к егерю, ее слуге. Эти песни своей простотой и безыскусностью не удовлетворяют Валериана, ждущего фантазии и волшебства. За ними он отправляется в театр.

Вторая часть поэмы «Театр», наиболее фантазмагорическая, представляет сначала «Языческий Апокалипсис» – разрушение царства Поликрата Самосского в заливе Ионийского моря. Здесь действуют Немезида, духи, хор ветров, хор сердец, «облитых кровью и пронзенных кинжалами», хор факелов, «пять померкших звезд» (достаточно прозрачная отсылка к пяти казненным декабристам), хор воинов, хор утопающего народа, Небо, Земля и хор народов. Все эти силы вызывают к мщению и разрушают мир, где «кровавою рекою залил неба свод тиран». От реальной истории греческого тирана Поликрата Самосского в поэме Печерина нет ничего. Скорее всего ему нужно имя, ставшее нарицательным, имя царя, устранившего с дороги двух братьев, завладевшего безраздельной властью, счастливого и удачливого во всем и все-таки казненного вероломным врагом. Герцен и большинство исследователей творчества Печерина склонялись к тому, что Поликрат Самосский здесь – аллюзия на Николая I.

За сценой «Языческого Апокалипсиса» в поэме идет не создание нового мира, а «Торжество смерти». Как и в трагедии «Вольдемар», автор не видит в революционном хаосе условий для возрождения жизни светлой и справедливой. Напротив, за часом Немезиды приходит час Смерти. Сама тема – «Торжество смерти» – известный религиозный сюжет, воплощенный в иконографии. Будучи в Италии, в Пизе, Печерин мог видеть знаменитые фрески в Campo Santo Vecchio – «Ветхий Завет» Беноццо Гоццолли и «Торжество Смерти» XIV века неизвестного мастера, которые вдохновили композитора Ференца Листа на создание произведения «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром. «Торжество смерти» могло ассоциироваться и с одной из самых знаменитых и самых мрачных картин Питера Брейгеля-старшего «Триумф смерти» или, в другом переводе, «Торжество смерти», запечатлевшей глобальный конец человечества. «Смерть у Брейгеля – кара за грехи, она настигает человека в бою и на пиру, во время любовного свидания и в поле за работой. А фоном всему этому – страшный адский пейзаж

земли, превращенной людьми в пустыню»¹. Брейгель по-своему переработал давний иконографический мотив.

Однако у Печерина «Торжество смерти» выдержано, напротив, в светлых тонах и в духе языческого праздника встречи весны. Не случайно Смерть у него сначала – «прекрасный юноша на белом коне. На плечах его развевается легкая белая мантия, на темно-русых кудрях венки из подснежников», а потом – «черноокая Венецианка». Бог Смерти у Печерина:

веселый,
Резвый, ветреный, живой!
Бог свободы, бог движенья,
Вечного преображенья!
Бог всеокрушающий!
Бог всевоскресающий!
Бог всесозидающий!..

Почти как пародия на грядущие поиски религиозного обновления звучит у Печерина «Хор юных народов», поющий гимн Смерти:

Веселитесь! Спаситель,
Царь наш, мира искупитель,
В светлом торжестве грядет!
Аллилуйя! Аллилуйя! Аллилуйя!
Новый бог молодой вселенной!
Мир, тобою обновленный,
Песнь хвалы тебе поет!
Аллилуйя! Аллилуйя! Аллилуйя!

Заканчивается поэма «Песнью умирающего поэта». Почти в духе поэтов начала XX века, свидетелей и певцов революции, звучит:

Давно в груди поэта рдеет
России светлая заря –
О, выньте из груди зарю!
Пролейте на небо России!²

¹ П. Брейгель-старший // Нидерландская живопись XV–XIX вв. Режим доступа: <http://www.nearyou.ru/brugel-p/brugelp1.html>.

² Ср., печеринский образ, например, с «Немотой» С. Городецкого, где есть такие строки:

Хочу со всеми в это счастье
Прекрасной цельности стать частью.

Авторская ирония по отношению к ослепленному собственным величием певцу прослеживается в ремарках – «поэт начинает бредить» и «поэт, испугавшись цензуры, умирает». Так заканчивается эта удивительная поэма-мистерия.

Для Герцена произведение Печерина было ярким образцом русского революционного романтизма 1830-х годов. Достоевский, как известно, едко высмеял поэму в «Бесах». Л.Я. Гинзбург рассматривала творение Печерина как «совершенно самостоятельное произведение, вполне выражающее свою идею, интересное по замыслу и по исполнению»¹. По мнению ученого, «последовательность всех его частей обоснована художественной логикой. В поэме сталкиваются два мира – мир отечественный и западноевропейский. Песни старика и старухи, выполненные в подчеркнуто фольклоризованном, народном стиле, передают жуткую атмосферу террора в родной стране. Первая песнь Эмилии дополняет мрачную картину русской жизни иным проявлением социального зла – губительной властью сословных предразсудков, вторгающейся в сферу интимной жизни. Тема эта сразу же перебрасывается в западноевропейский мир: русский юноша, чья любовь разбилась о неумолимый закон социального неравноправия, ищет смерти в бою за правое дело. Но проливает он свою кровь не за благо отчизны, а на „каталонских полях“ – за свободу чужого народа, ибо все пути к прямой и честной борьбе на родине закрыты. Несправедливость и насилие, подобно чуме, свирепствуют не только в России, но и в „просвещенных“ странах Европы – эту мысль подхватывает и завершает „Баллада о графине Турн“. Таким образом, всеислие социального зла в поэме Печерина становится международной проблемой. Заграничные впечатления привели Печерина к печальному признанию, что Россия является оплотом европейского деспотизма и реакции. Было ясно, что только колоссальная, почти сверхъестественная сила могла бы избавить людей от этого чудовищного „царства рабства“. Мечту о

Всю кровь, все сердце, все дыханье
Влить в мировое полыханье.
или со стихами В. Маяковского:
Вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! –
и окровавленную дам, как знамя.

¹ Гинзбург Л.Я. Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830 гг. Т. 2. С. 455.

грандиозном революционном катаклизме и воплотила средняя часть поэмы (театр). Здесь тема засилья зла снова возвращается в национальные рамки, чему нисколько не противоречит античный антураж – образы античной древности у Печерина шли от декабристской тираноборческой поэзии. Кстати, упоминающиеся здесь „пять померкших звезд“ – это пять казненных декабристов, а Поликрат Самосский – не кто иной, как отечественный тиран Николай I»¹.

Е.М. Пульхритудова полагала, что «„сквозным действием“, объединяющим множество диалогов, стихотворных новелл и драматических сцен, из которых состоит мистерия, является сенсимонистская концепция истории, идея „палигенезии“, знакомая нам по романтическим произведениям Герцена»². Думается, что поэма-мистерия Печерина представляет собой своеобразный *антиутопический проект*, в котором тема революционного преобразования показана в прямой связи с гибелью христианской цивилизации и торжеством языческой природы общественных взаимоотношений. Печерин, которого считали «агасфером» русской революции, на самом деле еще в 1830-х годах не верил в то, что «доблесть, истина, краса» восторжествуют в мире через «нож булатный». И здесь его творчество во многом сближается с мотивами лирики Лермонтова. В 1830 году в стихотворении «Предсказание» поэт нарисовал страшную картину крушения самовластия – голод, смерть, реки крови, всеобщее беззаконие. Правда, рядом с названием пророческого стихотворения Лермонтов оставил помету «Это мечта». Юношеский демонизм, которому отдали дань и Лермонтов, и Печерин, тем не менее, не помешал их «глазу художника» увидеть все ужасы грядущего обновления мира революционным путем.

Конечно, любая трактовка поэмы Печерина несет на себе печать условности – ведь сам автор отказался от своего детища. Напечатанное Герценом выглядит во многом нелепо, носит незавершенный характер и содержит в себе немало противоречащих друг другу элементов, что, в свою очередь, дает возможность исследователям по-разному, иногда противоположным образом, истолковывать это во многом загадочное произведение.

¹ Гинзбург Л.Я. Указ. соч.

² Пульхритудова Е.М. Литературное творчество В.С. Печерина и русский гражданский романтизм // Литературные направления и стили: сб. статей, посвященный 75-летию Г.Н. Пospelова. – М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 207.

И.С. ТУРГЕНЕВ И ЕГО ГЕРОИ В СВЕТЕ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ

В.К. Васильев¹

Носителями *утопического проекта будущего* у И.С. Тургенева являются представители «передовой» молодежи, их правомерно свести к типам «тургеневской девушки» и (по аналогии) «тургеневского юноши»² / «тургеневского героя». Типы эти появляются во вполне разработанном виде в повестях 1840-х годов и заканчивают свою литературную жизнь в поздних произведениях писателя, в романе «Новь» (1876), в «стихотворениях в прозе».

Выражение «тургеневская девушка» обладает очень неопределенным, размытым значением. Даже в специальной литературе так может быть названа любая юная (или не очень) особа из произведений писателя. Мы же под определением «тургеневская девушка» понимаем впервые открытый и описанный художником новый тип девушки / женщины, в той или иной степени эмансипированной, разрывающей с традиционной ролью женщины в обществе, увлеченной новыми, «передовыми» идеями, видящей в мужчине, которого она избирает, учителя, наставника и вождя. Означенные критерии позволяют определить как «тургеневскую девушку», например, Наталью Ласунскую (в момент увлечения Рудиным), но не позволяют отнести к данному типу Лизу Калитину или Анну Сергеевну Одинцову. Одна в стремлении разрешить противоречия и конфликты с миром и внутри себя уходит в монастырь, вторая решается из меркантильных соображений выйти замуж за человека, которого не любит и который значительно старше ее. Героини вполне традиционны для русской действительности, ничего принципиально нового в их образах Тургенев не представил. На основе *глубинного психоанализа* писатель всякий раз определяет *будущее героя и героини, их дела и судеб*,

¹ © В.К. Васильев, 2011

² Тот же Дмитрий Рудин далеко не юноша, ему 35 лет. Хотя герой не лишен энтузиазма, из каких соображений исходил автор, когда определял его возраст, можно понять уже по тому, что стариком И.С. Тургенев себя стал называть до сорока лет. Напомню фразу Рудина о себе из письма-«исповеди»: «Боже мой! в тридцать пять лет все еще собираться что-нибудь сделать!..» (5, 293). (Сноски на тексты И.С. Тургенева даются по изд.: Сочинения: в 12 т. 2-е изд. – М.: Наука, 1978–1986. Первая цифра – номер тома, последующие – страницы.)

а вместе с этим – перспективу, которой чревато будущее России. Впервые вполне ясно эта перспектива выявлена во второй редакции романа «Рудин» (1860 года).

В первоначальном финале (роман был опубликован в 1 и 2 номерах «Современника» в 1856 году) Дмитрий Рудин – герой жизненной драмы, неудачник, после всех безуспешных попыток найти для себя дело едет в деревню – «угол есть, где умереть» (5, 319). Читателю остается за пределами открытого финала домыслить его смерть. Причина того, что «дела на земле» Рудину не нашлось, не только в том, что почва / среда в России «недобрая», но и в глубинных психологических потенциях героя¹. Куда ведут эти потенции, выясняется во втором финале, продолжении романа (в издании 1860 года): автор круто меняет течение жизни Рудина и заставляет его погибнуть в революционном Париже на баррикадах². Детали эпизода, в котором герой уходит из жизни, весьма красноречивы. Мы застаем разгром восстания, последний его день – автор ставит дату: 26 июня 1848 года. Баррикада разбита несколькими пушечными выстрелами, а *«защитники, оставшиеся в живых, ее покидали и только думали о собственном спасении, как вдруг на самой ее вершине, на продавленном кузове поваленного омнибуса»* появился Рудин³, «в одной руке он держал красное знамя, в другой – кривую и тупую саблю, и кричал что-то напряженным, тонким голосом, карабкаясь вверх и помахивая и знаменем, и саблей». Эта колоритная картина производит странное впечатление. «Карабкаться» на вершину баррикады, когда одна рука держит знамя, другая саблю, мягко говоря, не совсем удобно. Да и непонятно, зачем «карабкаться», за баррикадой прячутся, Рудин же демонстративно выставляет себя. Кроме того, знамя очевидно будет мешать в бою. Впрочем,

¹ О соотношении «среды» и психологической природы героя в концепции Тургенева см.: Антонова Г.Н. «Лишние люди» в оценке Тургенева и Герцена в 40-е годы XIX в. // Филологические науки. 1962. № 1. С. 108–117.

² Второй финал романа явился художественным итогом идеологических споров, прояснения позиций И.С. Тургенева и членов редакции «Современника», Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского и Н.А. Некрасова. (См., например: Муратов А.Б. Н.А. Добролюбов и разрыв И.С. Тургенева с журналом «Современник» // В мире Добролюбова: сб. ст. – М.: Советский писатель. 1989. С. 328–332.) Чернышевский писал в 1861 году: «Наш образ мыслей прояснился для г. Тургенева настолько, что он перестал одобрять его. <...> Мы разошлись» (Чернышевский Н.Г. Полемические красоты // Н.Г. Чернышевский. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.: Гослитиздат, 1950. Т. 7. С. 713).

³ Курсивом здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, выделено нами. – В.В.

когда ты вооружен «кривой и тупой» саблей, один на самой вершине и против тебя стрелки с ружьями, все это никакой роли не играет. *Рудин и не собирался вступить в бой.*

Происшедшее далее вполне закономерно: «Венсенский стрелок прицелился в него – выстрелил... Высокий человек выронил знамя – и, как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги ему поклонился... Пуля прошла ему сквозь самое сердце» (5, 322). Рудин гибнет безымянным – убежавшие принимают его за поляка. В литературоведении данный финал по преимуществу трактуется как героический и трагический. Такое понимание тиражируется в школьные и вузовские учебники, учащимся предлагается видеть в Рудине героя: «Финал романа *героичен и трагичен одновременно*»¹, «И все же судьба Рудина трагична, но не безнадежна. Его восторженные речи жадно ловит Басистов из будущих „новых людей“, Добролюбовых, Чернышевских. Да и гибелью своей, несмотря на видимую бессмыслицу, Рудин отстаивает ценность вечного поиска истины, *высоту героического порыва*»². В академическом издании сочинений писателя говорится, по сути, о том же: «Тургенев стремился доказать ею [концовкой романа 1860 года], что Рудин, изображенный в начале романа с резко выраженными чертами Гамлета (в его тургеневском понимании), *может стать своего рода Дон-Кихотом*³, способным на героический, хотя и бесцельный, поступок. Его смерть на баррикаде не делала его последовательным и активным революционером и не могла иметь никакой реальной пользы (это подчеркивается его появлением на баррикаде, уже разбитой и оставленной ее защитниками, и упоминанием про „кривую и тупую саблю“, которой он вооружен), *но придавала новый смысл и законченность всей его жизни, вводила его в ряд „этих смешных Дон-Кихотов“*, без которых „не подвигалось бы вперед человечество“ <...> *Тем самым утверждалось положительное историческое значение „русских людей культурного слоя“ типа Рудина*, даже при том условии, что, в силу исторических обстоятельств, они не могли стать реальными общественно полезными деятелями» (5, 484–485). «Героический порыв», ведущий к смерти, жертва, – ценности утопии социализма, которая станет в Рос-

¹ Литература: учеб. пособие для учащихся 10 классов средней школы: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1994. Ч. 1. С. 94.

² Там же. С. 95. (Ср.: История русской литературы XIX века: (Вторая половина) / Н.Н. Скатов, Ю.В. Лебедев, А.И. Журавлева и др.; под ред. Н.Н. Скатова. 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1991. С. 59.)

³ См. ст. «Гамлет и Дон Кихот», в которой Тургенев изложил концепцию типов-характеров своих героев (5, 330–348).

сии явью более чем через полвека. Можно ли утверждать, что такая жертва представляет собою ценность и для И.С. Тургенева? Его явно беспокоило читательское восприятие сцены гибели Рудина в революционном Париже 1848 года. Заканчивая карьеру романиста, он еще раз обратился к ней и объяснил читателю смыслы поступка героя, сделал это в романе «Новь». Собственно, писатель дает художественный автокомментарий в последнем романе к роману первому.

Нежданов в письме к другу Владимиру Силину размышляет о будущем, о том, что делать? «Типографию завести секретную? Да ведь книжек и без того уже довольно. И таких, что говорят: „Перекрестись да возьми топор“, и таких, что говорят: „Возьми топор просто“ <...> Или уж точно взять топор?.. *А на кого идти, с кем, зачем? Чтобы казенный солдат тебя убубухал из казенного ружья? Да ведь это какое-то сложное самоубийство! Уж лучше же я сам с собой покончу <...> Право, мне кажется, что если бы где-нибудь теперь происходила народная война – я бы отправился туда не для того, чтобы освободить кого бы то ни было (освободить других, когда свои несвободны!!), но чтобы покончить с собою...*» (9, 327–328). В этих словах – явная полемика с основателем известной типографии А.И. Герценом, а также продолжение ее с Н.А. Добролюбовым и Н.Г. Чернышевским. Нежданов сам покончил с собой, пустил пулю в грудь, Рудин, в формулировке Тургенева, «сложный самоубийца». Он поехал туда, где идет война (революция), и получил то, что искал, – пулю в сердце. Тургенев объяснился со своими идеологическими оппонентами вполне. Считать его позицию неопределенной не представляется возможным.

Текстом-автокомментарием ко второму финалу служит и диалог между Соломиным и Марианной. Соломин: «Как же Вы себе это представляете: *начать?*» (выделено в оригинале. – *В.В.*). Не баррикады же строить со знаменем наверху – да: ура! за республику! Вам хотелось собой пожертвовать?». Марианна: «Да... да... да! Я бы хотела оправдать Ваши ожидания, Соломин... а там – хоть умереть!». Соломин: «*Нет, живите... живите! Это главное*» (9, 320–321). Соломин – выразитель авторской позиции. Вместе с ним писатель не признает пользу революционной жертвы¹. Она подобна гибели язычника

¹ Совершенно о другой жертве говорит Марианне Соломин (его устами и автор): «А вот вы сегодня какую-нибудь Лукерью чему-нибудь доброму научите; и трудно вам это будет, потому что не легко понимает Лукерья и вас чуждается, да еще воображает, что ей совсем не нужно то, чему вы ее учить собираетесь; а недели через две или три вы с другой Лукерьей помучитесь;

под колесами колесницы Джаггернаута (бога Вишны) (см.: 9, 153). О ней вспоминает Нежданов, собравшись идти «в народ»: «Вот она как-тится, громадная колесница... и я слышу треск и грохот ее колес» (9, 291). Под ее колесо, очевидно, «попал» Маркелов (см.: 9, 364). Или же она подобна жертве языческому Молоху – такой жертвы боится Марианна (см.: 9, 341).

Называть Рудина Дон-Кихотом, а его смерть героической вполне абсурдно. По И.С. Тургеневу, Дон-Кихот выражает собою «веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв...» (в цитате курсив оригинала. – В.В.) (5, 332). Он готов пожертвовать жизнью за то, что ему представляется истиной и идеалом, т.е. идеал может быть иллюзорным, не существовать вовсе, но вера в него Дон-Кихота неколебима. А потому и «принцип энтузиазма» в Дон-Кихоте доведен «до комизма». *Гибель Рудина вне понятия героического, потому как в ней нет веры и энтузиазма*. В письме-«исповеди» Дмитрия к Наталье есть строки, которые всякий раз цитируют для подтверждения гамлетовской природы героя: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...» (5, 293). В финале (первом) им в унисон звучат другие слова героя: «А кончу я скверно» (5, 322). Эти признания не противоречат второму финалу, наоборот, их необходимо соотнести для понимания истинного смысла гибели Рудина на баррикадах. Превращение Рудина-Гамлета в Рудина-Дон-Кихота не происходит. По Тургеневу, неверующих Дон-Кихотов не бывает.

Если в герое нет веры, то в его смерти нет истинной жертвенности. Гибель Рудина и не по-донкихотовски комична: «Странная, почти комическая моя судьба» (5, 293), – пишет он в том же письме. Через художественные детали писатель сделал ее *пародийно комичной*. Красноречивы в этом отношении «кривая и тупая сабля», «карабканье» на омнибус, когда руки заняты и знаменем, и саблей, и пр. Настоящий герой не «карабкается», не кричит «тонким голосом» и не падает, «как мешок». Для описания героических поступков подбирают

а пока – ребеночка вы помоете или азбуку ему покажете, или больному лекарство дадите... вот вам и начало» (9, 320). «...по-моему, шелудивому мальчику волосы расчесать – жертва, и большая жертва, на которую немногие способны». «Вы будете чумичкой горшки мыть, щипать кур... А там, кто знает, может быть, спасете отечество!» (9, 321). Ср. слова Рудина, сказанные Лежневу: «Слепую бабу и всё ее семейство своими трудами прокормить <...>. Вот тебе и дело» (5, 319).

другие эпитеты. Смерть Рудина *и вне трагического*. В данном случае важна не точка зрения, вытекающая из широкой теоретической концепции «трагического», а тот узкий и точный смысл, который вкладывал в это определение сам автор.

Друг Ивана Сергеевича Я.П. Полонский оставил воспоминания об одном из летних вечеров 1881 года в Спасском. На вечере присутствовала девушка «из сомневающихся и колеблющихся... чему ей верить и куда идти – по следам ли нигилизма, путем огульного отрицания, или кое-что признать и пристать к какой-нибудь либеральной партии...» Гостивший у И.С. Тургенева Д.В. Григорович «нецеремонно и так энергически-грубо» низвел с пьедестала в глазах девушки «тот идеал эмансипированной девицы, которому она поклонялась». Сам же Тургенев «заявлял, что у него ничего нет общего с анархистами или террористами, что он никогда им не сочувствовал и не сочувствует, что насилия и политические убийства никогда не достигают своей цели <...>, что в участи тех, которые у нас так бесплодно погибают, нет даже ничего истинно трагического»¹. В обоснование своего взгляда на трагическое автор «Рудина» привел Антигону Софокла: «Вот это, – сказал он, – трагическая героиня! Она права, потому что весь народ, точно так же, как и она, считает святым делом то дело, которое она совершила (погребла убитого брата). А в то же время тот же народ и Креона, которому вручил он власть, считает правым, если тот требует точного исполнения своих законов. Значит, и Креон прав, когда казнит Антигону, нарушившую закон. Эта коллизия двух идей, двух прав, двух равнозаконных побуждений и есть то, что мы называем трагическим. Из этой коллизии вытекает высшая нравственная правда, и эта-то правда всю свою тяжесть обрушивается на то лицо, которое торжествует. Но можно ли сказать, что то учение или та мечта, за которую погибают у нас, есть правда, признаваемая народом и даже большинством русского общества?»².

Таким образом, Рудин – Гамлет, до конца Гамлет. Странная его смерть – «сложное самоубийство» – вне трагического, героического, жертвенного. Она пародийно комична в отношении данных категорий³. Тема героической, жертвенной смерти связана с семантикой

¹ И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1988. С. 367.

² Там же. С. 367–368.

³ Трактовку второго финала романа «Рудин» в связи с текстом «Нови» см.: Одинокое В.Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. – Новосибирск: Наука, 1971. С. 76–78.

сакрального. В данной ситуации мы также сталкиваемся с возможностью истолкования жертвы как святой, но это ложная святость, подмена подлинной¹.

В «Предисловии к романам» (1880) И.С. Тургенев обращался к тем читателям, которые возьмут на себя труд прочесть все шесть его крупных полотен. Они смогут «наглядно убедиться, насколько справедливы критики, упрекавшие меня, – писал автор, – в изменении однажды принятого направления, в отступничестве и т.п. Мне, напротив, кажется, что меня скорее можно упрекнуть в излишнем постоянстве и как бы прямолинейности направления. Автор „Рудина“, написанного в 1855-м году, и автор „Нови“, написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком» (9, 390). Для исследователя такое признание, в частности, означает, что романы Тургенева следует рассматривать как цикл, и исключение из ряда какого-либо одного или нескольких романов всегда будет операцией весьма искусственной, ведущей к неполным или же искаженным выводам. (В советском ли-

¹ Проблема актуализирована самим Тургеневым. В стихотворении «Порог» (1878) мы встречаем знакомый нам образ «тургеневской девушки» в типичной для нее ситуации. Она стоит перед порогом (символически – в начале самостоятельной жизни, перед выбором судьбы-пути), за дверью «угрюмая мгла». Шагнуть или не шагнуть в неведомое? Глухой голос пугает ее отчуждением и одиночеством, «холодом, голодом, ненавистью, насмешкой, презрением, обидой, тюрьмой, болезнью и самой смертью». Голос спрашивает, готова ли она на безымянную жертву, готова ли на преступление? Он предупреждает, что она может разувериться, обмануться, «даром погубить свою молодую жизнь». И все-таки девушка делает шаг навстречу судьбе. Тяжелая завеса падает за нею.

«Дура! – проскрежетал кто-то сзади.

Святая! – принеслось откуда-то в ответ» (10, 147–148).

Писатель «смоделировал» культурно-идеологическую ситуацию, определил две точки зрения, с которых можно посмотреть на поступок девушки. «Святыми», «мучениками» признавали себя революционеры. Г.А. Лопатин упрекал Тургенева в том, что он в «Нови» искаженно показал «нашего „мученика правды ради“» (9, 531). «Базаровы, Рудины, Инсаровы – все это действительные носители „добрых чувств“, все это подлинные мученики той темной свиты призраков, которые противопоставляют добрым стремлениям свое бесконтрольное и угрюмое *non possumus*» (7, 454). Это фраза М.Е. Салтыкова-Щедрина из некролога Тургеневу. В день похорон писателя народовольцами была выпущена прокламация, автором ее был П.Ф. Якубович. В ней, в частности, говорилось, что Тургенев «служил русской революции сердечным смыслом своих произведений, что он любил революционную молодежь, признавал ее „святой“ и самоотверженной» (цит. по кн.: 9, 534).

тературоведении такая операция зачастую проделывалась в отношении двух последних романов писателя, особенно «Нови».)

Постоянство Тургенева выразилось, может быть, прежде всего, в том, что его отношение к революционной идее и ее носителям совершенно ясно и отчетливо проявлялось уже в первом романе и в основе своей не менялось никогда. Если же говорить о существовании некоего «тургеневского романного сюжета», то он формируется в ранних сочинениях, как «романный» впервые представлен в «Рудине», а затем, трансформируясь, проходит через остальные пять его крупных полотен. Итог автор подвел в последнем тексте.

Небезынтересно обратиться еще к одному свидетельству, доказывающему, что вышеозначенный сюжет и проблема «сложного самоубийства» постоянно занимали сознание художника. Речь идет о воспоминаниях некой М.П. С-вой¹. Мемуаристка повествует о том, как летом 1864 года она и две ее сестры, молоденькие девицы, познакомились с Тургеневым в Швейцарии. Писателя интересовали политические эмигранты, деятели рабочего движения, – в Женеве их было достаточно. Знакомство переросло в некую близость. Наверняка, Ивану Сергеевичу весьма льстило отношение к нему девушек как к человеку не из числа «обыкновенных смертных». Их вопросы о таинствах литературного творчества подтолкнули Тургенева к тому, что он симпро-визировал перед ними «целую повесть»: «В поезде, направляющемся в Женеву, едут две сестры-девицы; в том же поезде находится молодой человек, русский дворянин <...>. Из обоюдных расспросов оказалось, что <...> он, кончив курс в Петербургском университете, путешествует по Европе, с одной стороны, с целью расширения своих научных познаний, а с другой – в движении западной философской мысли ищет разгадку „проклятого вопроса“ о социальных противоречиях, мешающих жить людям по-человечески <...>. Молодые люди все более и более начинают сближаться [уже в Женеве] и симпатизировать друг другу <...> молодые девушки, обе в одно время, полюбили героя повести и <...> он тоже не мог дать себе отчета, на которой из двух сестер остановить ему свой выбор, так как обе они были одинаково прелестны, умны и прекрасны сердцем. Различие между ними было только в складе их мысли, в направлении их умственных сил. В то время как одна была с умом практическим, серьезным и обожала своего героя, между прочим, за его реальные знания и права, обладание кото-

¹ Возможно, Магдалины Петровны Свистуновой (см.: И.С. Тургенев в воспоминаниях современников... С. 203).

рыми, по ее мнению, могло приносить людям положительную пользу, другая, младшая сестра, личность несколько экзальтированная, мечтательная, но вместе с тем страстная, энергичная, благоговела перед ним как пред искателем „правды“, как пред человеком, стремящимся сделаться „борцом за угнетенные права человека“. Ввиду таких противоречий герой импровизации положительно очутился между молотом и наковальнею: как он ни старался рассечь гордые узел, как ни старался выйти из заколдованного круга любви к обеим сестрам, из которых каждая одинаково его любила, но драматизм его положения с течением времени все более усиливался <...>. Положение героя под конец сделалось настолько критическим, что он, не желая определенным выбором сделать ту или иную из сестер несчастною, *порешил было покончить с собою самоубийством*. Логика обстоятельства невольно вела героя к этому ужасному исходу, но тут-то, почти накануне самоубийства, *автор дает неожиданный и в художественном отношении прекрасный исход кризису*: герой его, прочитав в газетах телеграмму о ходе титанической борьбы американцев за освобождение негров, *вдруг изменяет свое решение о самоубийстве и едет в Америку, где наконец и погибает за великое дело*»¹.

Нет сомнения – мемуаристка ничего не выдумала и точно передала импровизацию писателя на Женевском озере. Нетрудно увидеть в ней сюжетную схему, близкую к «Рудину», «Накануне»² и «Нови». Молодой человек – типичный тургеневский герой, которого занимают «проклятые» социальные вопросы. Вторая сестра – «тургеневская девушка», экзальтированная особа, которая всегда ищет себе вождя и учителя, борца, за которым она пошла бы несмотря ни на что и самую жизнь свою принесла бы в жертву. Таковы в романах И.С. Тургенева Наталья Ласунская, Елена Стахова, Матрена Суханчикова, Марианна Синицкая, Фекла Машурина³. Первая же сестра, ум которой имеет не

¹ И.С. Тургенев в воспоминаниях современников... С. 209–210.

² Елена после смерти Инсарова не хочет возвращаться в Россию, но едет в Болгарию. Ее слова в прощальном письме к родителям иллюстрируют идею «сложного самоубийства», похожего на жертву: «Там готовится восстание, собираются на войну; я пойду в сестры милосердия; буду ходить за больными, ранеными. Я не знаю, что со мною будет, но я и после смерти Д[митрия] останусь верна его памяти, делу всей его жизни <...> Я приведена на край бездны (!) и должна упасть. Нас судьба соединила недаром <...> Я искала счастья – и найду, быть может, смерть» (6, 298). Как и Рудин, Елена гибнет без вести.

³ Наталья – «семнадцати лет», Елене «недавно минул двадцатый год», Машурина – «женщина лет тридцати», Суханчикова – «вдова лет пятидесяти»...

революционное, а практическое направление, в конце концов, пошла бы скорее за таким, как Соломин, чем за представленным молодым человеком. Проблема выбора, являющаяся центральной в «тургеневском романном сюжете», – герой выбирает всегда между идеей революции и идеей «пахать землю»¹ – дана здесь в особом варианте: как проблема выбора между символическими образами сестер. Молодой человек находится на перепутье, он дезориентирован – не может сделать верный выбор. (По сути, своим поступком он выбирает все-таки вторую сестру и вполне мог бы пригласить ее поехать в Америку вместе с ним, и она, несомненно, согласилась бы. Такой вариант близок к сюжетной схеме романа «Накануне».) И «логика обстоятельства» приводит его к самоубийству. Героический поступок молодого человека, как и аналогичный поступок Рудина, – фикция. Это «прекрасное» в «художественном отношении» оформление того, что в действительности безысходно и ужасно. Внутреннее, психологически подлинное (при этом как раз лжегероическое) в таком поступке скрыто за очень эффектным внешним, которое читатель, обманувшись, готов принимать за проявление жертвенного и трагического².

Как видим, годы идут и «тургеневские девушки» становятся женщинами, вдовами, старухами. Впрочем, понятие «тургеневская девушка» имеет ментальную природу – состояние ума и духа в нем слито с устремлением и поступком. Сегодняшние «тургеневские девушки» пенсионного возраста хранят как святыню билет члена КПСС, а в дни коммунистических праздников митингуют на городских площадях перед памятником, в котором запечатлен облик классического «тургеневского юноши» – В.И. Ульянова-Ленина.

¹ Цель «пахать землю» ставит перед собою Лаврецкий («Дворянское гнездо»). За данным выражением стоит отстаиваемая Тургеневым идея необходимости постепенных реформ в России. В последнем романе автор выносит эту идею в эпиграф: «Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом. Из записок хозяина-агронома» (9, 133). В «Нови» данную идею воплощает образ Соломина.

² Приведем всего лишь один пример типичной ошибки читательского восприятия при прочтении сцены гибели Рудина. Известная революционная дива Лариса Рейснер весьма скептически относилась к Рудину, видя в нем исторического героя, «выродившегося в эпилептика». Однако она стала одним из соиздателей журнала «Рудин» (1915–1916). По словам Вс. Рождественского, Рейснер объясняла выбор названия для журнала тем, что герой «нашел в конце концов мужество сражаться и погибнуть на баррикадах» (Рождественский Вс. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. – М.; Л.: Советский писатель, 1962. С. 126). В таком понимании неточно почти каждое слово. Очевидная ошибка (избежать ее позволяет просто внимательное прочтение текста) заключается в том, что Рудин не собирался сражаться и не сражался на баррикадах. Другие мотивы поступка героя (исключающие

В том же «Предисловии к романам» И.С. Тургенев писал о психологической стороне своего творчества. Он признавался, что в романном герое его интересовало *«смутное, психологически сложное, даже болезненное»* и это *«не частный факт, а выдвинуто из глубины недр своих тою же самой народной, общественной жизнью»* (9, 396). Можно также напомнить известное признание И.С. Тургенева: «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только сами явления – в их расцвете или увядании». Своему принципу «тайной психологии» Иван Сергеевич следовал неукоснительно и, как кажется, не так уж глубоко зашифровал «тайные», сложные, болезненные психологические симптомы, ведущие к поступку, который он назвал «сложным самоубийством». Писатель при не раз высказанных симпатиях к героям-нигилистам в конечном счете беспощаден к ним, не оставляет им права на жизнь, тотально уничтожает или, по меньшей мере, дискредитирует на страницах своих произведений. Есть ли в этом определенная авторская предвзятость, тенденция?

«Тургеневский романый сюжет» как некая основополагающая структура его произведений выразился не только в романах, начало его формирования – в ранних сочинениях¹. В них заявлены будущие доминирующие типы героев². Под пером начинающего автора персонажи не столько действуют, сколько исповедуются и излагают свои взгляды. В ранних «психологических этюдах», прежде всего в повестях, Иван Сергеевич обнаруживает в герое «неспособность тягаться с жизнью» (А.В. Дружинин). «Романные герои» автора восходят к типу «лишнего человека». Чулкатурин, центральный персонаж повести «Дневник лишнего человека» (начата в 1848 году), вышел из недр природы «неспособным даже к жизни» (4, 169). Характеристика этого «темного уездного человека» убийственна, если учесть, что пережитое им относится к «целому поколению» (А.А. Григорьев), более того – в его исповеди начало психологии типа «русского ин-

представление о его мужестве, позволяющие толковать слово «погибнуть» как «покончить с собой») можно раскрыть только через исследование романного контекста.

¹ См., например: История русского романа: в 2 т. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1964. Т. 1. С. 455–464.

² Г.А. Бялый, например, указывает на повесть «Переписка» как на предвестницу сюжета «Рудина». Она «находится как бы в преддверии тургеневского романа» (Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. – Л.: Советский писатель, 1990. С. 71).

теллигента», грядущего идеолога-разрушителя царской империи и демиурга социалистической России (в XX веке данный тип становится преобладающим).

«Я должен сознаться в одном: я был совершенно лишним на сем свете», – признается Чулкатурин. Находя, что слово «лишний» по отношению к его тридцатилетней жизни выражает «строгую истину», он продолжает: «Лишний – именно. К другим людям это слово не применяется... Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но лишние... нет. То есть поймите меня: и без этих людей могла бы вселенная обойтись... конечно. Но бесполезность – не главное их качество, не отличительный их признак, и вам, когда вы говорите о них, слово „лишний“ не первое приходит на язык. А я... про меня ничего другого и сказать нельзя: лишний человек – да и только. Сверхштатный человек – вот и всё. На мое появление природы, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с неожиданным и незванным гостем» (4, 172–173). Если есть тенденция в том, что финалом «маленькой комедии» (!) – жизни Чулкатурина явилась его смерть в ночь с 1 на 2 апреля в родовом поместье Овечьи воды, то в этой тенденции заключена несомненная психологическая правда. Не посмеялись ли совершенно безжалостно судьба и сама история над всеми «лишними»...

Повесть «Переписка» начата И.С. Тургеневым в 1844 году, но писалась она параллельно с «Дневником лишнего человека» и закончена была только в 1854-м¹. Исследователи справедливо видят в ее герое, Алексее Петровиче С., тот же тип «лишнего», двойника Чулкатурина. «Философ» «лет под тридцать»², герой «Переписки», по самоопределению, – «урод» и «собственный свой паук» (5, 27, 26)³. Героиня Марья Александровна Б., 26-летняя «философка» – тип для русской жизни 1840-х годов, несомненно, новый, даже экзотический. Это явствует, например, из описания того, как относятся к ней окружающие:

¹ Тургенев избирает для ранних художественных опытов, казалось бы, легкие жанры – дневник, повесть в письмах, но эта легкость призрачна. Недаром в тексте обеих повестей встречается слово «исповедь» (как и в последующих романских текстах). Обращение к дневнику, письмам подразумевает наличие у автора качеств психоаналитика.

² Возраст героя указан в первоначальном варианте повести.

³ В такого рода психоаналитических откровениях Тургенев сходится с Достоевским, с его открытиями в сфере русского «подполья» – психологии «русского человека большинства». Это сходство сохраняется и в последующих сочинениях Тургенева.

«Иные утверждают, что я сплю с латинской книгой в руках и в очках; другие – что я умею извлекать какие-то кубические корни; ни одна из них не сомневается в том, что я исподтишка ношу мужскую одежду и вместо „здравствуйте“ отрывисто говорю: „Жорж Занд!“ – и негодование на философу возрастает» (5, 34). Устами главного героя автор прямо определяет предмет своего исследования: «Зато мы психологи. О да, мы большие психологи! *Но наша психология сбивается на патологию; наша психология – это хитростное изучение законов больного состояния и больного развития, до которых здоровым людям нет никакого дела...*» (5, 27). «Тургеневский юноша» пишет «родственной душе», «тургеневской девушке»: «Не бойтесь: я не стану вам навязывать никаких великих истин, никаких глубоких взглядов; у меня нет их – этих истин и взглядов. Я стал добрым малым – право. Мне скучно <...> мне просто мочи нет как скучно. <...> Мне, право, кажется, что мы можем сойтись...» (5, 25).

Ответ-монолог Марьи Александровны (как и все сочинение) представляет собою откристаллизованный психоаналитический текст, раскрывающий сущность психологического состояния и взаимоотношений героя и героини. «Спросили ли вы себя когда-нибудь, что такое русская женщина? какая ее судьба, ее положение в свете – словом, что такое ее жизнь? <...> мы, женщины, по крайней мере те из нас, которые не удовлетворяются обыкновенными заботами домашней жизни, получаем свое окончательное образование всё-таки от вас – мужчин: вы на нас имеете сильное и большое влияние. Теперь посмотрите, что вы делаете с нами. Станем говорить о молодых девушках, особенно тех, которые, как я, живут в глуши, а таких очень много в России. <...> Представьте себе такую девушку. Вот ее воспитание кончено; она начинает жить, веселиться; но одного веселья ей мало. Она многого требует от жизни, она читает, мечтает... о любви. Всё об одной любви! – скажете вы... Положим: но для нее это слово много значит. Я опять-таки скажу, что *говорю не о такой девушке, которой тяжело и скучно мыслить...* Она оглядывается, ждет, когда же придет тот, о ком ее душа тоскует... Наконец он является: она увлечена; она в руках его как мягкий воск. Всё – и счастье, и любовь, и мысль – всё вместе с ним нахлынуло разом; все ее тревоги успокоены, все сомнения разрешены им; устами его, кажется, говорит сама истина; она благоговейт перед ним, стыдится своего счастья, учится, любит. Велика его власть в это время над нею!.. *Если б он был героем*, он бы воспламенил ее, он бы научил ее жертвовать собою, и легки были бы ей все жертвы! *Но героев в наше время нет...* Всё же он направляет ее куда

ему угодно; она предается тому, что его занимает, каждое слово его западает ей в душу: она еще не знает тогда, как ничтожно, и пусто, и ложно может быть слово, как мало стоит оно тому, кто его произносит, и как мало заслуживает веры! За этими первыми мгновениями блаженства и надежд обыкновенно следует – по обстоятельствам (обстоятельства всегда виновны) – следует разлука. <...> Счастлива та девушка, которая узнает тотчас, что всему конец, которая не тешит себя ожиданием! Но вы, храбрые, справедливые мужчины, большей частью не имеете ни духа, ни даже желания сказать нам истину... вам спокойнее обмануть нас... Впрочем, я готова верить, что вы сами себя обманываете вместе с нами» (5, 29–30).

Приезду «тургеневского героя» к «тургеневской девушке», как и последующему любовному роману, не суждено было состояться. Алексей Петрович пустился за границу вслед за танцовщицей, в которую неожиданно влюбился, впал как рыцарь в оцепенение от этой любви, и... словно бы случайно умер от чахотки. Марья Александровна, стоит полагать, осталась старой девой, поскольку сознательно отвергает традиционный для женщины выбор: «муж, дети, горшок щей; за мужем и детьми ухаживать, а за горшком наблюдать» (5, 35). В «Переписке», как в зародыше, сокрыты фактически все потенции романских сюжетов И.С. Тургенева. Сверхтипичность героев повести выражена словами Алексея Петровича, обращенными к корреспондентке: «...ваше положение можно, пожалуй, назвать трагическим. Но знайте, не вы одни в нем находитесь: почти нет современного человека, который бы не находился в нем» (5, 37).

Как видим, здесь также поставлен вопрос о трагическом в судьбах героев. На наш взгляд, в данном случае И.С. Тургенев актуализирует метафизические смыслы трагического, связанные с судьбой самой России, трагизмом ее исторического пути, национального бытия в целом. (В этом смысле трагична и судьба Дмитрия Рудина.) Метафизикой трагического пронизано само мировосприятие И.С. Тургенева: «Мне недавно пришло в голову, что в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое, – только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни. Кто останавливается на поверхности (а таких много), тот часто и не подозревает, что он – герой трагедии. Иная барыня жалуется на то, что у ней желудок не варит, – и сама не знает, что этими словами она хочет сказать, что вся жизнь ее разбита. Например, здесь: кругом меня всё мирные, тихие существования, а как приглядишься – трагическое виднеется в каждом, либо свое, либо наложенное историей, развитием народа. И при-

том мы все осуждены на смерть... какого еще хотеть трагического?». Это строки из письма Тургенева графине Е.Е. Ламберт (октябрь 1859 года). «Я вижу трагическую судьбу племени, великую общественную драму там, где Вы находите успокоение и прибежище эпоса», – писал Иван Сергеевич К.С. Аксакову по поводу «точки», на которой расхо-дился с ним в «воззрении на русскую жизнь и на русское искусство» (октябрь 1852 года).

Сила И.С. Тургенева как художника и мыслителя в том, что он не останавливается на общих рассуждениях о трагическом, а исследует его еще и в совершенно конкретных аспектах: в проявлении судеб и идей типических героев своего времени. Писатель улавливает утрату чего-то, что должно лежать в основе жизни, подмену его ложным основанием. Тургенев выясняет, что после этой подмены невозможны ни любовь, ни счастье, ни сама жизнь! «Отчего мы не коснулись желанного берега? *Оттого, что ложь ходила рука об руку с нами, что она отравляла наши лучшие чувства; оттого, что всё в нас было искусственно и натянуто*, что мы вовсе не любили друг друга, а только силились любить, воображали, что любим...» (5, 28–29), – размышляет герой «Переписки». Тургенев восстает против подмены, против лжегероя, против его идей, явно заключающих в себе тягу к саморазрушению, смерти. «Лишние герои» утратили потенцию жизни, и сам писатель не дает им права жить – Чулкатурину, Алексею Петровичу, Дмитрию Инсарову, Елене Стаховой, Дмитрию Рудину, Евгению Базарову, Алексею Нежданову и др.

Лишний не только *он* – герой, но и *она* – «тургеньевская девушка». Писатель дважды в романах не позволяет героине соединить свою судьбу с героем-революционером. Наталью Ласунскую автор «заставляет» избрать Волынцева – не обладающего ни умом, ни красноречием, ни интересом к книгам, вполне обыкновенного, занятого повседневными прозаическими заботами. Наталья не любит его, а он и не надеется «внушить ей чувство», но ждет «только мгновенья, когда она совершенно привыкнет к нему» (5, 244). На вопрос Рудина о замужестве героини: «Счастлива?» Лежнев отвечает «да». Наталья «всегда старалась идти по направлению к светлому краю неба, там, где заря горела, а не к темному», встреча с Рудиным кардинально переориентировала направление ее судьбы: «Темна стояла теперь жизнь перед нею, и спиной она обратилась к свету...» (5, 295). Что было бы, если бы она осталась с тем, кого хотела видеть своим «наставником» и «вождем»? Ей предстояло бы разделить его судьбу. Точно так же И.С. Тургенев «не позволяет» Марианне Синецкой соединить свою

жизнь с самоубийцей Неждановым, оставляя ее с Соломиным (двойником того же Волынцева). Марианна и Соломин «поражены, потрясены, уничтожены», «но не изумлены» поступком Нежданова. «“Как мы этого не предвидели?” – думалось им; *и в то же время им казалось, что они... да, они это предвидели*» (9, 377). Им не зря казалось. Они подсознательно желали, чтобы Нежданов ушел, не мешали ему уйти – он был лишний между ними. Так строит текст автор.

Наталья Ласунская обладает несомненным обаянием, каким может обладать привлекательная семнадцатилетняя девушка, но в ее характере кроются разрушительные потенции: «Знаете ли, что именно такие девочки топятя, принимают яду и так далее? Вы не глядите, что она такая тихая: страсти в ней сильные и характер тоже ой-ой!» (5, 261), – говорит о ней Лежнев. В соответствующих обстоятельствах отмеченные потенции характера героини вполне могли бы получить развитие. То, что она вышла замуж за Волынцева, обыкновенная жизнь с ним – для нее благо и не только с точки зрения Тургенева, а благо в принципе. Тургенев просто очень хорошо понимает законы жизни и подчиняет им свою героиню для того, чтобы она... просто осталась жива. (Будем помнить, что Елена Стахова погибает в результате своего выбора.)

Тема «тургеневской девушки» весьма сложна и объемна. Фекла Машурина – своеобразный итог разработки образа. Чтобы оценить эволюцию отношения Ивана Сергеевича к открытому им женскому типу, можно, например, сравнить образ «эмансипе», Евдоксии Кукишиной в «Отцах и детях», с образом Машуриной. В чем-то несколько пародийная Евдоксия менее отталкивающая, чем Фекла, которую писатель изобразил без задачи впасть в пародию. Ушедшая из бедной дворянской семьи Машурина – тридцатилетняя девица с грубым голосом, «широкими красными руками» (9, 135) курит «пахитоски»¹ и тайно влюблена в Нежданова. В черновиках о ней: «Крупна и безобразна вроде Остроудова – но в 30 лет целка. <...> Перчаток никогда не носит <...> Ест хлеб фунтами – и больше ничего» (9, 408)². В финале

¹ «Пахитоски» курят и Марианна и, вообще, «все барышни»-эмансипе. «Пахитоска» – знак принадлежности к их сообществу. Татьяна говорит, что Марианне, если она действительно хочет опроститься, следует бросить курить. «Потому в тех званиях, хоть бы вот в кухарках, этого не полагается: и вас сейчас всякий признает, что вы есть барышня» (9, 308).

² Следует заметить, что в романе Тургенев подал ее характеристику в другом свете. «Она была девица... и очень целомудренная девица. Дело не удивительное! – скажет иной скептик, вспомнив то, что было сказано об ее

романа Машурина предстает итальянской контессой Рокко ди Санто-Фиуме (конспирация!), которая говорит на границе излишне любопытному итальянскому офицеру на чистом русском языке: «Отвяжись ты от меня <...> ради Бога!» (9, 387). И таких деталей в романе более чем достаточно. Г.А. Лопатин «во всей портретной галерее» тургеневских женщин находил только двух «безобразных» – Кукшину и Машурину¹. Интересно, на наш взгляд, то, что заведомо настроенный против И.С. Тургенева критик «Современника» М.А. Антонович принялся защищать Кукшину, доказывая, что она «не так пуста и ограничена, как Павел Петрович»². Впрочем, следует вспомнить слова П.Л. Лаврова, свидетельствовавшего, что «Базаров, Ситников, Кукшина были типы живые, взятые из действительности». Двоих последних он характеризует как «пошлых подражателей» Базарова³. Более же показательный результат, поясняющий эволюцию отношения писателя к типу «передовой», идейной героини, дает сравнение Натальи Ласунской с Машуриной. Несомненно, Тургенев сводит этот тип все ниже и ниже.

Герой «Дневника лишнего человека» говорит о том, что на его «появление природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась» с ним, «как с *нежданным и незванным гостем*» (4, 173). Герой романа «Новь» (которым Тургенев хотел окончательно и недвусмысленно определиться по отношению к нигилистам) носит фамилию *Нежданов*, ее вариант в черновиках – *Незванов*. Герой 1840-х годов с очевидностью связан с героем годов 1870-х. Оба они (как и другие «лишние») явили неспособность жить. Почему? Что же утрачено? Какой стержень вынут из человека, если он теряет волю и способность к жизни? Из литературного контекста, который создан писателями, мыслителями XIX века, в том числе и самим Тургеневым, следует, что утрачен Бог, вера в него. «В первой молодости я непременно хотел завоевать себе небо» (5, 47), – говорит герой «Переписки». Вероятно, по цензурным условиям в сочинение не были включены дальнейшие его слова: «и найти там Бога» (5, 396). В русском варианте повесть заканчивается фразой: «А впрочем, кто скажет, что такое жизнь, что

наружности. Дело удивительное и редкое! – позволим себе сказать мы» (9, 139).

¹ См.: И.С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. – М.; Л.: Academia, 1930. С. 327.

² Антонович М.А. Асмодей нашего времени // М.А. Антонович. Литературно-критические статьи. – М.; Л.: Гослитиздат, 1961. С. 71.

³ Цит. по кн.: Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». Комментарий. 2-е изд. – М.: Просвещение, 1983. С. 176.

такое истина? Вспомните, *кто* не дал на этот вопрос ответа...» (5, 48) (курсив оригинала. – В.В.). Во французском переводе Тургенев более конкретен: «„Rappelez-vous la question posée par Pilate, et restée sans réponse“ („Вспомните вопрос, заданный Пилатом и оставшийся без ответа“). Речь идет о вопросе, заданном Пилатом Иисусу: „Что есть истина?“, на который Иисус не ответил (см.: Евангелие от Иоанна, гл. 18, ст. 38)» (5, 401). Не найдя Бога, Алексей Петрович «пустился мечтать о благе всего человечества, о благе родины» (5, 47). Говоря иначе, утратившие Бога на небе вынуждены искать замену ему на земле. Их новой религией стал нигилизм, утопическое учение революции, *кажущееся* им истиной, новыми святыми-мучениками явились они сами, а новым богом – Антихрист. Структура жизнеописания Алексея Дмитриевича Нежданова выстроена по архетипической схеме – жизнеописанию Антихриста. Сюжет, который использует писатель в «Нови», понадобился ему, прежде всего, для того, чтобы судить революционную идеологию и ее исповедников¹.

В романе «Отцы и дети» (начало 1860-х) революционная идеология воплощена в системе нигилистических представлений Евгения Базарова. Герой очень мало рассуждает о своем будущем, о перспективах, которые можно было бы связать с практикой, с «делом». Тем не менее, в его уста И.С. Тургенев вложил фразу, психологически безупречно характеризующую тип нигилиста-революционера и суть его дела: «...нам других ломать надо!» (7, 169). В 1870-е годы прежние цензурные препоны уже не существовали, и писатель получил возможность высказаться откровенно. Тем более интересно рассмотреть, что собою представляет революционная идеология в последнем его романе.

Маркелов, соратник Нежданова, следовательно, его функциональный двойник, формулирует один из основных постулатов революционной идеологии: «Кто не с нами, тот права жить не имеет...» Он жалеет о том, что не смог поднять народ на бунт: «Не так принялся! Надо было просто scomандовать, а если бы кто препятствовать стал или упираться – пулю ему в лоб! тут разбирать нечего» (9, 363). О нем в черновиках: «Может быть кровожаден, не умеет ни прощать, ни забывать <...> Читает очень мало – прочел, что нужно (Герцена, в особенн<ости>), и готов на дело <...> Совершенно удобная и готовая почва для Нечаевых и К⁰ <...> вообще, он не голова – а правая,

¹ См.: Васильев В.К. Роман И.С. Тургенева „Новь“ в свете архетипического сюжета об Антихристе // Древнерусское духовное наследие в Сибири: научное изучение памятников традиционной книжности на востоке России. – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2008. Т. 2. С. 345–370.

вооруженная рука» (9, 403–404). Эти черты героя Тургенев воплотил в чистовом варианте: «Маркелов был человек упрямый, неустрашимый до отчаянности, не умевший ни прощать, ни забывать <...> мог <...> оказаться безжалостным, кровожадным, заслужить название изверга...» (9, 194).

Одним из источников романа послужило «нечаевское дело». Сам С.Г. Нечаев выступает закулисным героем романа под именем Василия Николаевича¹. Нежданов описывает его Марианне и лжет ей, так как никогда его в глаза не видал. Данная деталь важна, потому что автор как бы типизирует: словами Нежданова говорит о том, каков должен быть в своей сущности глава революционного кружка, тот, кто командует, «а с характером человек. Ни пред чем не отступит. Если нужно – убьет» (9, 268). Остроумов с Машуриной обсуждают задание, полученное в письме из Москвы, «сместить», «а не то и вовсе устранить» одного «ненадежного» человека. Машурина относится к этому должным образом: «Ну, что ж! <...> коли выйдет распоряжение – рассуждать тут нечего!» (9, 136). В черновиках о ней сказано: «Нигилистка pur sang² <...> Нечаев делает из нее своего агента» (9, 408). Таким образом, революционная идеология в романе выступает как идеология приговора, убийства.

Парадоксально, что Ф.М. Достоевский упрекал И.С. Тургенева в том, что крепостной раб «своих богов отстоял», а он не отстоял³. Упрек Федор Михайлович высказал в романе «Бесы», который был основан на том же «нечаевском деле» и посвящен вынесению приговора революционерам-нигилистам. Тургенев выведен в сочинении пародийным персонажем под именем писателя Кармазинова. Иван Сергеевич судит своих героев фактически за то же и с тех же позиций, что и Достоевский. (Выясняется, что совпадений между авторами гораздо больше, чем это обычно представляют.) Степень проникновения Тургенева в тайны судеб и глубины психологии героев носит в значительной мере бессознательный характер. Писатель восстает против революционной утопии. В этом смысле его сознание антиутопично, но именно его идеал / проект будущего оказался неосуществимым. Тур-

¹ Фамилия Нежданов связана еще и с фамилией Нечаев. Парадоксальным образом через мифологему «имя есть судьба» романские герои Тургенева самой историей объединены с одним из первых идеологов и кровавых практиков русской революции.

² Чистокровная (фр.).

³ Достоевский Ф.М. Бесы // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 15 т. – Л.: Наука, 1990. Т. 7. С. 395.

генов не хочет, чтобы Россия двинулась за Нечаевыми-Неждановыми и пр., хочет, чтобы будущее строили такие, как Соломин, умеющие честно и профессионально делать свое дело. Случилось, что Россия пошла именно по пути реализации кровавой утопии. «А в этом деле, что *он* затеял, не только первые и вторые погибнут – но и десятки ... и двадцатые...» (в цитате курсив оригинала. – *В.В.*) (9, 331), – оценивает Соломин революционную деятельность Маркелова.

В том, что в России победила революционная утопия, невозможно не видеть выражения глубочайшей ошибочности ее исторического пути, аномальности развития – именно в этом заключается загадочная «особость» русской цивилизации. И сегодня в России никак не востребован честный и профессиональный человек и его труд. Мы не избавились от своей особенности, мы по-прежнему уникальны в своей патологии – страсти к некрофилии. Доказательств тому много, одно из самых очевидных – демографическая статистика. Она показывает, что на выбранном историческом пути перспективы, будущее России в высшей степени проблематичны.

«И УТОПИЯ-ТО У ТЕБЯ ОБЛОМОВСКАЯ...»:
МЕЧТА ОБ ОБЛОМОВСКОМ МИРЕ
В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»¹

*Е.И. Пинженина*²

Обломовская утопия до сих пор не становилась предметом специального развёрнутого анализа. На это существуют объективные причины. Гончароведы привыкли интерпретировать желаемый героем мир как идиллию, имевшую место в прошлом, в детстве Ильи, и достигаемую (хотя и с оговорками) в настоящем³. Специалистов же, научные интересы которых сосредоточены в области утопии и даже утопии литературной, И.А. Гончаров привлекает мало: проектов преобразования мира не предлагал, яркой и завершённой концепции идеального мира не создал. Хотя материал для размышления, безусловно, есть.

Говоря об эскапизме главного героя, исследователи⁴, что интересно, не уточняют, куда именно стремится уйти Илья Обломов от жизни, которая, по его же собственным словам, – «трогает». А проект такого «обетованного» пространства у него имеется. И это не только традиционно понимаемая как идиллическое место Обломовка. Это и рассыпанные по тексту представления героя, интенции, направленные в будущее, на жизнь желаемую. Предметом рассмотрения в данной главе является формируемая в тексте мечта Обломова о мире, который для него лично был бы идеальным. Его модель вовсе не универсальна, что видно хотя бы из комментария Андрея Штольца, вынесенного в заглавие работы (4: 180)⁵, но в широком понимании термина, которое демонстрирует

¹ Научный руководитель – доктор филологических наук Н.В. Ковтун.

² © Е.И. Пинженина, 2011.

³ Приведём перечень наиболее актуальных и полновесных исследований: Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров – романист и художник. – М.: Изд-во МГУ, 1992; Котельников В.А. И.А. Гончаров: книга для учащихся старших классов. – М.: Просвещение, 1993; Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. – СПб.: СПбГУ, 1994; Краснощёкова Е.А. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997; Постнов О.Г. Эстетика И.А. Гончарова. – Новосибирск: Наука, 1997; Мельник В.И. Гончаров и Православие. Духовный мир писателя. – М.: Дарь, 2008.

⁴ См. об этом Краснощёкова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997.

⁵ Здесь и далее произведения И.А. Гончарова цитируются по изданию Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем / под ред. В.А. Туниманова; в 20 т. – СПб.: Наука, 1997, с указанием в скобках тома и страницы. Кроме особо оговорённых случаев, курсив наш. – *Е.П.*

Б.Ф. Егоров, утопия Обломова – личная¹, следовательно, и не претендующая на всеохватность. Конструкция обломовской утопии примечательна, потому и заслуживает отдельного описания: детерминантом идеального мира является центральное положение героя в нём. Образно говоря, вселенная Обломова должна иметь центром его самого, только тогда герою до конца комфортно и спокойно, а именно последние характеристики мыслятся им как определяющие в идеальном мире.

Утопия Обломова вполне реалистична. Исследователи довольно часто указывают на тесную связь утопии с реальностью. Так, Н.В. Ковтун отмечает: «Утопические картины многими художественными деталями восходят к реальности»². Идеальное, лично героя касающееся мироустройство, обнаруживается в IX главе «Сон Обломова». Пространство сна-грёзы явно демонстрирует мир, в центре которого находится маленький Илья. Ключевыми во Сне являются тесно взаимосвязанные *мотивы защищённости и замкнутости*. Эти столь важные для Обломова характеристики берут начало в пейзажном описании Обломовки: «Небо там, кажется, напротив, ближе жмется к земле, но не с тем, чтоб метать сильнее стрелы, а разве только, чтоб *обнять ее покрепче*, с любовью: оно распростерлось так невысоко над головой, как родительская *надежная кровля*, чтоб *уберечь*, кажется, избранный уголок от всяких невзгод» (4: 99). В такой атмосфере ребёнку безопасно, следовательно, и спокойно.

Внимание близких людей закономерно сосредоточено на Илюше: «Няня ждет его пробуждения» (4: 106); «Мать осыпала его страстными поцелуями, потом осмотрела его жадными, заботливыми глазами, не мутны ли глазки, спросила, не болит ли что-нибудь, расспросила няньку, покойно ли он спал, не просыпался ли ночью, не метался ли во сне, не было ли у него жару?» (4: 106). Более того, жизнь всех обитателей дома вращается вокруг ребёнка: «Весь этот штат и свита дома Обломовых подхватили на руки Илью Ильича и начали осыпать его ласками и похвалами; он едва успевал утирать следы непрошенных поцелуев. После того начиналось кормление его булочками, сухариками, сливочками. Потом мать, приласкав его еще, отпускала гулять в сад, по двору, на луг, с строгим подтверждением няньке не оставлять ребенка одного, не допускать к лошадям, к собакам, к козлу, не уходить далеко от дома, а главное, не пускать его в овраг, как самое страшное место

¹ Егоров Б.Ф. Жанры русских утопий XVIII–XX веков // Известия АН. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 1. С. 28–32, 29.

² Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2005. С. 67.

в околотке, пользовавшееся дурною репутацией» (4: 107). Далее повествователь подчёркивает, что жизнь няни наполнена только заботами о барчонке, это единственный движущий центр её существования: «И целый день, и все дни и ночи няни наполнены были суматохой, беготней: то пыткой, то живой радостью за ребенка, то страхом, что он упадет и расшибет нос, то умилением от его непритворной детской ласки или смутной тоской за отдаленную его будущность: *этим только и билось сердце ее*, этими волнениями подогревалась кровь старухи, и поддерживалась кое-как ими сонная *жизнь ее, которая без того, может быть, угасла бы давным-давно*» (4: 108).

Такое положение в центре мира естественно для ребенка, однако и оно оборачивается определённой закрытостью, замкнутостью, купированием свободных проявлений натуры, что позволяет повествователю сравнить героя с тепличным растением: «И Илюша с печалью оставался дома, лелеемый, как экзотический цветок в теплице, и, так же как последний под стеклом, он рос медленно и вяло. Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая» (4: 141). Единственный порыв маленького Ильи к неизведанному, за пределы усадьбы, тут же наталкивается на тотальную заботу, исключаящую своеволие. Подчеркнём, как лексически автор описывает движение вокруг персонажа в этот момент: «Потом уже *овладели* барчонком, *окутали* его в захваченный тулуп, потом в отцовскую шубу, потом в два одеяла и торжественно принесли на руках домой» (4: 142). Уже здесь атрибутирующей характеристикой героя становится круг как символ сохранения, удержания. Обломов словно везде ищет защиты. Генезис потребности чувствовать себя защищённым уходит в детство. Характерно описание экипажа, в котором герой уезжает из родительского дома: «А родители отправили его тогда в огромной, обитой кожей колымаге, *до того прочной*, что время и стихии не оказывали над ней решительно никакого влияния» (5: 114). Этот пассаж И.А. Гончаров позже убирает из окончательного текста романа.

Тотальная замкнутость пространства вокруг Ильи Ильича автором специально выделена: «... в кабинете Обломова всё было тихо, *как в могиле*» (4: 74). Характерное для героя постоянное нахождение в физических границах при том, что Андрей Штольц, напротив, всегда путешествует, отражается в построении им идеального пространства. И в мечтах Обломова обязательно фигурирует что-то, что его защищает: «Ему представилось, как он сидит в летний вечер на террасе за чайным столом, *под непроницаемым для солнца навесом деревьев*, с длинной трубкой и лениво втягивает в себя дым...» (4: 76). И далее о том

же: «Лежать бы теперь на траве, под деревом, да глядеть *сквозь ветки на солнышко...*» (4: 77). От живой жизни, всегда непредсказуемой, Обломов закрывается. Это отчётливо видно из эпизода посещения Ильи Ильича доктором: «Доктор ушел, оставив Обломова в самом жалком положении. *Он закрыл глаза, положил обе руки на голову, сжался на стуле в комок и так сидел, никуда не глядя, ничего не чувствуя*» (4: 85). И далее: «...*ты опусти сторы да затвори меня поплотнее¹, чтоб не мешали*» (4: 94).

Илья Ильич с детских лет привыкает к положению в центре мира. Того же он ждёт и став взрослым. Однако, покинув родительский дом, герой оказывается выброшенным на периферию: оканчивается, едва начавшись, его карьера; Штольц – ближайший и единственный друг – много лет находится в отъезде; светская жизнь идёт где-то там, помимо Обломова. Что заставляет героя собирать стремительно ускользающее бытие окрест себя? Осознание того, что светское общество не имеет вообще никакого центра: «Ты посмотри, где центр, около которого вращается всё это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Всё это мертвецы, спящие люди, хуже меня, эти члены света и общества!» (4: 173). И, даже находясь на периферии активной жизни, будучи оттеснённым более удачливыми или настойчивыми соперниками, Обломов старается сохранить устойчивость бытия – «свое» пространство хотя бы сколько-то соответствующее идеальному. Не случайна авторская ремарка: «Освободясь от деловых забот, Обломов любил уходить в себя и *жить в созданном им мире*» (4: 65). Помогает ему в этом прежде других Захар.

Герой счастлив тогда, когда вокруг него «вращается» чья-нибудь жизнь, он и к Захару привязан постольку, поскольку всё существование слуги – в Обломове: «Как Илья Ильич не умел ни встать, ни лечь спать, ни быть причесанным и обутым, ни отобедать без помощи Захара, так Захар не умел представить себе другого барина, кроме Ильи Ильича, другого существования, как одевать, кормить его, грубить ему, лукавить, лгать и в то же время внутренне благоговеть перед ним» (4: 74). Характерно авторское сравнение: «Он (Захар. – *Е.П.*) обращался фамильярно и грубо с Обломовым, точно так же как

¹ О том же: «Захар начал закупоривать барина в кабинете; он сначала покрыл его самого и подоткнул одеяло под него, потом опустил сторы, плотно запер все двери и ушел к себе» (4: 94). «Два несчастья вдруг! – говорил он, завертываясь в одеяло совсем с головой» (4: 94). «Отчего же это я такой? – почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло, – право?» (4: 97).

шаман грубо и фамильярно обходится со своим идиолом: он и обметает его, и уронит, иногда, может быть, и ударит с досадой, но все-таки в душе его постоянно присутствует сознание превосходства натуры этого идола над своей» (4: 72). Не случаен и такой пассаж: «И так Обломов мешал Захару жить тем, что *требовал поминутно его услуг и присутствия около себя*, тогда как сердце, сообщительный нрав, любовь к бездействию и вечная, никогда не умолкающая потребность жевать влекли Захара то к куме, то в кухню, то в лавочку, то к воротам» (4: 74). В рукописной редакции романа слуга как будто движется вокруг Обломова: «Захар, обращающийся около своего барина, как *спутник около планеты*» (5: 121). И далее подтверждающее: «вся жизнь Захара наполнялась Обломовым» (5: 134).

Ту же функцию при Обломове выполняют Алексеев и Тарантьев. Они создают для него «домашнюю» модель общества, но общества такого, которое живёт по законам самого героя: «Есть еще сибариты, которым необходимы такие дополнения в жизни: им скучно без лишнего на свете. Кто подаст куда-то запропастившуюся табакерку или поднимет упавший на пол платок? Кому можно пожаловаться на головную боль с правом на участие, рассказать дурной сон и потребовать истолкования? Кто почитает книжку на сон грядущий и поможет заснуть? А иногда такой пролетарий посылается в ближайший город за покупкой, поможет по хозяйству – не самим же мыкаться!» (4: 40). Таким образом, единственная обозначенная автором функция Алексеева – следовать за желаниями центрального во всех смыслах героя: «Если он (Обломов. – *Е.П.*) хотел жить по-своему, то есть лежать молча, дремать или ходить по комнате, Алексеева как будто не было тут: он тоже молчал, дремал или смотрел в книгу, разглядывал с ленивой зевотой до слез картинки и вещицы. Он мог так пробыть хоть трои сутки. Если же Обломову наскучивало быть одному и он чувствовал потребность выразиться, говорить, читать, рассуждать, проявить волнение, – *тут был всегда покорный и готовый слушатель и участник, разделявший одинаково согласно и его молчание, и его разговор, и волнение, и образ мыслей, каков бы он ни был*» (4: 41).

Функция Тарантьева – заставлять вселенную Ильи Ильича иногда двигаться чуть живее: «Тарантьев делал много шума, выводил Обломова из неподвижности и скуки. Он кричал, спорил и составлял род какого-то спектакля, *избавляя ленивого барина самого от необходимости говорить и делать*. В комнату, где царствовал сон и покой, Тарантьев приносил жизнь, движение, а иногда и вести извне. *Обломов мог слушать, смотреть, не шевеля пальцем, на что-то бойкое,*

движущееся и говорящее перед ним» (4: 40–41). Автор снова настаивает: жизнь происходит вокруг Обломова. О других же посетителях, условно составляющих «парад гостей», повествователь пишет: «Они купались в людской толпе; всякий понимал жизнь по-своему, как не хотел понимать её Обломов, а они путали в неё и его» (4: 41). Илью Ильича не может устроить роль одного из рядовых представителей общества, поскольку тогда нарушается столь важная для него централизованность мира, он теряет все те приоритеты перед окружающими, которые имеет перед Захаром, Алексеевым и Тарантьевым. В свете наших размышлений и спор героя о *других*¹ – один из ключевых для уяснения сущности Обломова – можно считать настойчивой попыткой героя отстоять своё право на самостийность, на определяющее значение в окрестном мире.

Принято считать, что эпизод начинается с оскорбительного сравнения Обломова с *другими*, сделанного Захаром. Однако упускается из виду тот факт, что несколькими страницами ранее Обломов первый заводит речь о *других*, причем в совершенно нейтральной, привычной всем интонации: «Как же у других не бывает ни моли, ни клопов?» (4: 13) – спрашивает он Захара. И еще: «Отчего ж у других чисто? <...> Посмотри напротив, у настройщика: любо взглянуть, а всего одна девка...» (4: 13). Дело в том, что в данных репликах другие идут в сравнение с Захаром. Это можно, но когда Обломов слышит, что с другими Захар сравнивает его самого, то не может не отреагировать, поскольку перестает быть для Захара центром бытия, исключительным и единственным. Повествователь прямо пишет: «Обломов <...> в низведении себя Захаром до степени *других* видел нарушение прав своих на исключительное предпочтение Захаром особы барина всем и каждому <...> Всё это задело самолюбие Обломова, и он решился показать Захару разницу между ним и теми, которых разумел Захар под именем *других*, и дать почувствовать ему всю гнусность его поступка» (4: 88). Традиционно сущность эпизода интерпретируется так: «...для него (Обломова. – Е.П.) определение „другой“ в устах Захара – это и социальное унижение и моральное клеймо, и проявление человеческой неблагодарности, едва ли не предательство²...» Однако учитывая конструируемый в мечтах Обломова идеальный мир, значение эпизо-

¹ Понятие «другие» в указанном эпизоде И.А. Гончаров специально выделяет курсивом. Мы следуем традиции писателя, далее не указывая, что курсив авторский.

² Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопозитики XVIII–XIX веков. – М.: Языки русской культуры, 1999. С. 132.

да оказывается глубже: «Я совсем другой – а? Погоди, ты посмотри, что ты говоришь! Ты разбери-ка, как *другой-то* живет? *Другой* работает без усталы, бегае, суетится <...> не поработает, так и не поест. *Другой* кланяется, *другой* просит, унижается... А я? Ну-ка, реши: как ты думаешь, *другой* я – а?» (4: 91–92). Герой отстаивает собственную индивидуальность, самостийность, доказывая Захару, что он несравнимо лучше и выше других, что он достоин быть центром, вокруг которого обращаются окружающие.

Соответствуют конструкции идеального мира и мечты Обломова, спорадически рассыпанные в тексте: сначала он в центре семьи, потом двора, наконец, узкого дружеского круга: «Теперь его поглотила любимая мысль: он думал о маленькой колонии друзей, которые поселятся в деревеньках и фермах, в пятнадцати или двадцати верстах *вокруг его деревни...*» (4: 77). Неслучайность приведенного пассажа подтверждается почти полным его повторением в разговоре со Штольцем: «Ну, приехал бы я в новый, покойно устроенный дом... *В окрестности жили бы добрые соседи*, ты, например... Да нет, ты не усидишь на одном месте...» (4: 176). Андрей уточняет: «Ну, добрые приятели вокруг; что ж дальше?» (4: 177). Характерно здесь то, что дальше устойчивого конструирования чаемого мира Обломов не идет.

Роман с Ольгой заставляет Обломова постепенно переместиться в центр динамичного, живого, активного мира – мира Ильинской: «Она <...> видела и то, что, несмотря на ее молодость, ей принадлежит первая и главная роль в этой симпатии, что от него можно было ожидать только глубокого впечатления, страстно-ленивой покорности, вечной гармонии с каждым биением ее пульса, но никакого движения воли, никакой активной мысли. Она мигом взвесила свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света...» (4: 231). Так героиня выполняет свою «задачу», возложенную на нее Штольцем. Существование в новом мире требует от Обломова постоянного действия, соответствия избранному бытию. И изменения в его жизни очевидны: «Нет, у него чернильница полна чернил, на столе лежат письма, бумага, даже гербовая, притом испи-санная его рукой <...> Встае он в семь часов, читае, носите куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или по крайней мере самоуверенности <...> Обломов сидит с книгой или пишет в домашнем пальто; на шею надета легкая косынка; воротнички рубашки выпущены на галстух и блестят как снег. Выходит он в сюртуке, пре-

красно сшитом, в щегольской шляпе... Он весел, напевает... <...> Вот он сидит у окна своей дачи (он живет на даче, в нескольких верстах от города), подле него лежит букет цветов. Он что-то проворно дописывает, а сам беспрестанно поглядывает через кусты, на дорожку, и опять спешит писать» (4: 188). Сложность отношений с Ольгой для героя заключается в том, что она не только требует постоянного движения, преодоления, но и, что наиболее существенно, подстраивания под тот образ, который желает видеть. Выход Обломова – во внутреннем изменении, а значит, и в сближении с *другими*, но это уже отказ от собственного пути, попытка выглядеть иным, прожить чужую жизнь, в чужом мире, где вовсе не он является центром. Статичность, замкнутость бытия героя в известной мере оппозиционна активной позиции окружающих, прежде всего Ольги и Штольца, однако внутренний смысл противопоставления далеко не очевиден, зависит от тех итогов, к которым приводит бурная деятельность персонажей.

На протяжении всего повествования Обломова пытаются заставить измениться. Ольга говорит: «...в письме вашем играют мысль, чувство... вы жили эту ночь и утро *не по-своему, а как хотел, чтоб вы жили, ваш друг и я...*» (4: 262–263). И далее Штолец Обломову: «Ты знаешь меня: я давно задал себе эту задачу и не отступлюсь <...> *мы с Ольгой так решили, так и будет*» (4: 481). Ни Штолец, ни Ольга, искренне любящие Обломова, не понимают, что пытаются лишить его самого главного – его уникального, пусть гибельного, но своего пути, нарушить конструкцию обломовского мира. Не случайно Илья Ильич противится Андрею: «Но не могу идти с тобой твоей дорогой, если б даже захотел...» (4: 482). Характерно, что «Обломов, отстаивающий свой обычай чувств, свой лад жизни и свой устав мысли; Обломов, избегающий, сторонящийся навязываемых, „во благо“, наставлений, советов и напутствий...»¹ даже в мелочах стоит на своем: «Что же это такое, что вы без меня моим столом распорядяетесь? Я не хочу ни капусты, ни репы...» (4: 309).

Попадая в мир Ольги, Обломов вынужденно оказывается в людской толпе, гуще светского общества, живущего по строгим этикетным законам. Он как будто намеренно разрушает принятые здесь каноны, вызывая тем самым неподдельное удивление: «Каков? – перебил Штолец. – Он как будто обиделся! Я рекомендую его как порядочного человека, а он спешит разочаровать на свой счет!» (4:

¹ Холкин В.И. Русский человек Обломов // Русская литература. 2000. № 2. С. 26–63.

194). И далее, когда речь идет о предстоящем пении Ольги: *«Тут следует сказать какой-нибудь комплимент <...> Я не умею, да если б и умел, так не решился бы... – Отчего же? – А если вы дурно поете! – наивно заметил Обломов. – Мне бы потом стало так неловко...»* (4: 195). Вспомним письмо И.А. Гончарова к графине А.А. Толстой: *«За обедом у Е<катерины> Н<иколаевны>, Вы, Графиня Александра Андреевна, назвали меня дураком (bête): мне следовало бы заливаться слезами или упасть в обморок, но я не сделал ни того, ни другого...»*¹

Своим светским (скорее антисветским) поведением Обломов стремится доказать уникальность собственной личности, в отношениях с Ольгой отстаивает то же право на самобытность. Интересен разговор Обломова с Захаром о как будто предстоящей свадьбе барина: *«– Дело обыкновенное – свадьба! Не вы одни, все женятся. – Все! – сказал Обломов. – Ты мастер равнять меня с другими да со всеми! Это быть не может! И нет, и не было! Свадьба – обыкновенное дело: слышите?...»* (4: 322). Обломова оскорбляет сама возможность того, что о его исключительной любви будут говорить как об очередной партии, сделанной в свете, об очередной свадьбе, которая состоится. Снова появляется парадигма Обломов – *другие*. Таким образом, центральное положение героя в идеальном для него мире соединяется с важнейшим качеством его личности – осознанием неповторимости собственного пути. Этим же объясняются и по-детски наивные попытки героя вызвать у окружающих удивление. Например, о поездке за границу: *«Уже знакомые Обломова, иные с недоверчивостью, другие со смехом, а третьи с каким-то испугом, говорили: „Едет; представьте, Обломов сдвинулся с места!“»* (4: 187). То же о своей любви: *«Расскажу всем, целому свету... нет, сначала тетке, потом барону, напишу к Штольцу – вот изумится-то!.. потом, от радости, закричу на весь мир, так закричу, что мир скажет: „Обломов счастлив, Обломов женится!..“»* (4: 293).

Все эти ходы призваны подчеркнуть исключительность Обломова. И когда этой особенности не видят другие, герой реагирует остро. Характерный эпизод происходит в театре: *«Франты из ложи Ольги тоже были тут и не видели Обломова. – Что это за господин был сейчас в ложе у Ильинских? – спросил один у другого. – Это Обломов какой-то, – небрежно отвечал другой. – Что это за Обломов? – Это...*

¹ И.А. Гончаров: Новые материалы и исследования // Литературное наследство. – М.: Наука, 2000. Т. 102. С. 414.

помещик, друг Штольца. – А! – значительно произнес другой. – Друг Штольца. Что ж он тут делает? – Dieu sait!¹ – отвечал другой, и все разошлись по местам. Но Обломов потерялся от этого ничтожного разговора. «Что за „господин“?.. „какой-то“ Обломов... что он тут делает... „Dieu sait“, – всё это застучало ему в голову. – „Какой-то!“ Что я тут делаю? Как что? Люблю Ольгу; я ее... Однако ж вот уж в свете родился вопрос: что я тут делаю? Заметили... Ах, Боже мой! как же, надо что-нибудь...» <...> «Да, я „какой-то“! – думал он в робком унынии. – Меня знают, потому что я друг Штольца. Зачем я у Ольги? „Dieu sait!“ Вон, вон, эти франты смотрят на меня, потом на ложу Ольги!» (4: 322). Обратим внимание, как потрясённо Обломов всё повторяет: «какой-то». Героя, как ранее в разговоре с Захаром, оскорбляет это небрежное обращение с его персоной. Его не считают самоценной личностью, он достоин только быть «другом Штольца», упоминание о котором сразу добавляет значительности к разговору о нем самом. Такое непонимание со стороны окружающих настораживает, пугает Обломова, заставляет усомниться в собственных силах. Ему нужно постоянное подтверждение того, что он необычен, а следовательно, достоин любви Ольги. Это и вызывает его горькую иронию в свой адрес: «экое сокровище далось!» (4: 318).

Таким образом, как только герой теряет центральное положение в окружающем его мире, это оборачивается катастрофой – потерей уверенности в себе, в верности, оправданности собственного бытия. Обломов ищет путь самоутверждения в глазах других и, прежде всего, в глазах любимой женщины, близких людей. Он мечтает о подвигах и славе, словно компенсируя собственную выброшенность на периферию мира: «Он любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу, или устроит он новые крестовые походы и воюет, решает участь народов, разоряет города, щадит, казнит, оказывает подвиги добра и великодушия. Или изберет он арену мыслителя, великого художника: все поклоняются ему; он пожинает лавры; толпа гоняется за ним, восклицая: „Посмотрите, посмотрите, вот идет Обломов, наш знаменитый Илья Ильич!“» (4: 66). Как эти мечты перекликаются с обозначенными выше: «...мир скажет: „Обломов счастлив, Обломов женится!..“»! Романтические мечты героя не столько указание на

¹ Бог знает! (фр.)

инфантильность характера, сколько жажда найти свой удел в неидеальном бытии.

Проживая роман с Ольгой Ильинской, герой пытается изменить себя, но и тем самым изменить себе: он должен был научиться жить в мире Ольги, наполненном её идеями, «задачами», преобразовательской деятельностью; в мире, который, по сути, весь вращается около неё, поскольку Штольц, тётка, барон, даже Соничка – каждый выполняет при Ильинской какую-то отведенную функцию. Таким образом мыслимый Обломовым идеальный мир, в центре которого находится он сам, и тот, в котором он оказывается одним из «спутников» Ольги (хотя одним из главных спутников), не совпадают. Вряд ли это свидетельство эгоистических чувств героя, скорее растерянность, непонимание смысла, предназначенности новой для себя роли. И Обломов вновь перемещается, теперь уже окончательно, в мир дома Агафьи Пшеницыной.

В финале романа герой признаёт, «что ему некуда больше идти, нечего искать, что идеал его жизни осуществился, хотя без поэзии, без тех лучей, которыми некогда воображение рисовало ему барское, широкое и беспечное течение жизни в родной деревне среди крестьян, дворни» (4: 473). Такое ощущение стало возможным, поскольку Обломов в доме Пшеницыной является безусловным центром бытия, следовательно, можно утверждать, что обломовская утопия отчасти осуществилась. Отчасти, ибо серьезен и ряд исключений: обретенный покой лишен поэзии, мечты, высоты. Б.Ф. Егоров специально подчёркивает, что некрупная утопия как мечта об идеальной жизни в любых масштабах и объёмах вполне может и сбываться¹. Вся жизнь Агафьи Матвеевны теперь наполнена Обломовым. Повествователь акцентирует разницу в её поведении до и после переезда к ней Ильи Ильича: «А теперь, когда Илья Ильич сделался членом ее семейства, она и толчет и сеет *иначе*. Свои кружева почти забыла. Начнет шить, усядется покойно, вдруг Обломов кричит Захару, чтоб кофе подавал, – она, в три прыжка, является в кухню и смотрит во все глаза так, как будто прицеливается во что-нибудь, схватит ложечку, перельет на свету ложечки три, чтоб узнать, уварился ли, отстоялся ли кофе, не подали бы с гущей, посмотрит, есть ли пенки в сливках. Готовится ли его любимое блюдо, она посмотрит на кастрюлю, поднимет крышку, понюхает, отведаст, потом схватит кастрюлю сама и держит на огне. Трет ли миндаль или толчет что-нибудь для него, так

¹ Егоров Б.Ф. Указ. соч. С. 28–32, 28.

трет и толчет с таким огнем, с такой силой, что ее бросит в пот. Всё ее хозяйство, толчение, глажение, просевание и т.п. – *всё это получило новый, живой смысл: покой и удобство Ильи Ильича*. Прежде она видела в этом обязанность, теперь это стало ее наслаждением. Она стала жить по-своему полно и разнообразно» (4: 379–380).

В отличие от Ольги, Пшеницына безусловно признает необыкновенность, уникальность Обломова. Движет ею не рассудочное, но инстинктивное чувство. Она всецело и радостно принимает Илью Ильича: «Лицо у него (Обломова. – *Е.П.*) не грубое, не красноватое, а белое, нежное; руки не похожи на руки братца – не трясутся, не красные, а белые, небольшие. Сядет он, положит ногу на ногу, подопрет голову рукой – всё это делает так вольно, покойно и красиво; говорит так, как не говорят ее братец и Тарантьев, как не говорил муж; многого она даже не понимает, но чувствует, что это умно, прекрасно, *необыкновенно*; да и то, что она понимает, он говорит как-то *иначе, нежели другие*» (4: 381). И чувство Агафьи Матвеевны не должное, а свободно и естественно возникшее. И ничего в натуре Обломова она менять не может и не хочет, так как испытывает благоговение перед ним, а ему не нужно бороться за место в центре её мира: «Никаких понуканий, никаких требований не предъявляет Агафья Матвеевна. И у него не рождается никаких самолюбивых желаний, порывов, стремлений на подвиги, мучительных терзаний о том, что уходит время, что гибнут его силы, что ничего не сделал он, ни зла, ни добра, что празден он и не живет, а прозябает» (4: 384). Повествователь подчёркивает замкнутость, ограниченность нового мира Обломова, пространственно столь похожего на Обломовку: «Его как будто невидимая рука посадила, как драгоценное растение, в тень от жара, под кров от дождя и ухаживает за ним, лелеет» (4: 384). В итоге Агафья Матвеевна, Захар, Анисья, дети составляют особую вселенную Обломова, вращаются вокруг него, а он оказывается в центре мира: «Его окружали теперь такие простые, добрые, любящие лица, которые все согласились своим существованием подпереть его жизнь, помогать ему не замечать ее, не чувствовать» (8: 472).

Таким образом, обломовская утопия – мир, центр которого сам Обломов, уникальный, исключительный, признанный окружающими, чье назначение «подпереть» его собственное существование. Эта мечта сформирована Обломовкой – пространством, где безоговорочным центром заботы родителей, родственников, дворни был маленький Илюша. Бытие взрослого человека не вписывается в прежние рамки: герой оказывается выброшенным на периферию, лишен карьеры,

любви, друзей. Он создает свой, в значительном смысле ущербный мир, где вокруг него вращается жизнь Захара, Алексеева, Тарантьева. В терминах Ежи Шацкого, утопия Обломова – эскапистская¹. Роман с Ольгой подчиняет жизнь Обломова её желаниям, даже капризам. Возвращая Илью Ильича к активной жизни, героиня лишает его ощущения уникальности, особенности, права на самостийность. В итоге Обломов оказывается в центре мира Пшеницыной, является всем смыслом существования и Агафьи Матвеевны, и Захара, и Анисьи, и детей, и даже Алексеева. Именно поэтому в финале романа герой выглядит успокоенным, почти достигшим мечты.

Ключевым образом-метафорой, связанным с Обломовым, является круг². Это символ заботы, окружающей героя, чувства защищённости и, что особенно важно, знак сохранения избранного способа существования³. Главный герой романа словно стягивает, замыкает на себе растекающиеся время и самое русское пространство, пытается придать миру устойчивость, надежность, буквально закрыть его собой: «Обществу, которое устремляет все свои силы во внешнюю деятельность, в деловую суету и прогресс, обществу, в котором жизненное время предназначено к быстрому употреблению, он противопоставляет альтернативную модель: общество, которое само себя поддерживает в своей апраксии и апатии и словно бы приостанавливает время»⁴. Образ путешествующего Штольца генерируется, напротив, через символику вектора как отрезка, имеющего направление, и значит – неизбежный конец. Жизнь героя – движение, постоянная смена состояний и пространств. В крымской главе романа повествователь, хотя и указывает на определённые сходства мечты Обломова и жизни Штольцев, подчёркивает наличие внутреннего напряжения, стремления, движения, которые, образно говоря, замыкают круг обломовской утопии.

Роман «Обломов» не единственный, где реализуется подобная пространственная концепция места человека в мире. «Фрегат „Паллада“» – мир с героем-повествователем в центре. Неслучайным ви-

¹ Шацкий Е. Утопия и традиция. – М.: Прогресс, 1990. С. 54.

² О циклическом времени в произведениях Гончарова см.: Лихачёв Д.С. Нравоописательное время у Гончарова // Д.С. Лихачёв. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. С. 312–319.

³ Тюпа В.И. Соляные повторы в романе Гончарова «Обломов» // Критика и семиотика. Вып. 14. Новосибирск; М.: НГУ, 2010. С. 113–117.

⁴ Лахманн Р. Дискурсы фантастического: пер. с нем. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 212.

дится предложенная в тексте «система координат»: «Мы останавливались и озирались кругом: немея от изумления, от восторга, не верили глазам, не верили себе, что мы не во сне и не на сцене видим эту картину, что *мы в центре чудес природы*» (2: 247). Подобное движение в восприятии бытия свойственно Райскому, который в финале «Обрыва» учится не измерять собой мир, а быть его органической частью. Художественный мир И.А. Гончарова сконструирован особым образом, герой здесь жаждет самоопределиться только в центре, замкнуть бытие на себя, и автор словно исследует его возможности, потери и разочаровании на этом пути.

РАЗДЕЛ II



УТОПИЧЕСКИЕ И АНТИУТОПИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ
ЭПОХИ МОДЕРНА

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ УТОПИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО КОНСТРУКТИВИЗМА

*И.И. Плеханова*¹

КОНСТРУКТИВИЗМ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ:

РЕВОЛЮЦИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ СРЕДЫ ИЛИ МИРОВОЗЗРЕНИЕ ЭПОХИ?

Утопия – идеал, недостижимость которого обусловлена самой природой, и природой человека в частности. Претензии и поражение утопии – конфликт антропологических сущностей: духовного потенциала и жизненных возможностей его реализации. Плодотворность утопии отражает степень её органичности и необходимости.

Конструктивизм – один из ряда культурных проектов, порождённых социальной утопией преобразования мира. Это «революционное направление в русском искусстве и архитектуре, возникшее в 1917 году в Москве по инициативе Владимира Татлина»², восходившее к кубизму и футуристической апологии техники, но признанное собственно российским изобретением, завоевало мир творческими идеями, реализуемыми и сейчас в стилистике хай-тек. Эмблемой победившего архитектурного конструктивизма стала так и не выстроенная в соответствии с авторским замыслом башня – памятник III Интернационалу: вращающаяся спираль для штурмующих небо, прозрачная и стремительная, являющая свою внутреннюю структуру, все несущие и возносящие. Хотя романтизм первооткрывателей выветрился в обезличенном утилитаризме современных построек, творческий принцип работает. Почему же литературный конструктивизм – поэтическая версия идей функционализма, динамической простоты и обнажённости форм – остался не только не реализовавшейся в социальной практике творческой концепцией, но и не признан даже как направление, т.е. открытие и разработка исторически значимого и перспективного образа художественного мышления? Почему он не захватил революционной и плодотворной новизной мышления и творчества?

Оснований для признания особой роли достаточно: продолжительность существования (1922–1930 гг.), организационное оформление, разработанная теория и активная пропаганда идей в печати

¹ © И.И. Плеханова, 2011.

² The Hutchinson. Словарь искусств: пер. с англ. – М.: Внешсигма, 1996. С. 216.

и в значимых для литературного процесса художественных текстах, ряд собственных изданий, деятельное участие в полемике 1920-х годов, яркие творческие индивидуальности (И. Сельвинский, Э. Багрицкий, В. Луговской и др.), испытывавшие давление идеологического прессы и вынужденно отступившие в начале 1930-х перед критикой «формализма в искусстве» (как художники и архитекторы). В истории литературы советского периода «группа конструктивистов» названа «самостоятельным течением», претендовавшим на то, чтобы служить целостным мировоззрением эпохи, „переходной к социализму“¹. Эта характеристика указывает на суть утопических притязаний: создание нового сознания, образа мышления и существования, т.е. того самого небывалого ещё человека и общества, чья новизна обещала тождество духовной жизни и социальной практики, здоровую цельность сознания и полнокровную реализацию идеала в согласии с объективными тенденциями времени и требованиями истории. Поэзия стремилась стать жизнетворчеством, а теоретики искали для этого убедительные обоснования.

Для историков литературы, однако, сам масштаб притязаний – уже не обсуждаемая рутина исторического заблуждения, главный «изъян» доктрины заключался в художественной стратегии конструктивистов: избирая эталоном современности индустриальную технику, «они видели в художественном образе не пластическую чувственную картину мира, а, скорее, рассчитанную конструкцию»². Критерий ошибочности отнюдь не безусловный, ибо самоценность «пластической чувственной картины мира» поставлена под сомнение возобладавшей в XX веке интенцией самосознания искусства, словесный мимесис органики мира и стихии чувств остаётся всего лишь одной из дискурсивных моделей, областью выбора. И поиск образа мышления, релевантного развитию цивилизации, сам по себе – объективное требование любой эпохи, а претензия на соответствие, предлагаемая идеологами современности, всегда обнаружит свою неполноту или несостоятельность.

Рационализм и функциональность архитектуры и оформления, нацеленных на конструирование лаконичной материальной среды, отнюдь не воспринимаются как заведомо противоречащие природе человека. Несостоятельность литературного аналога пытаются

¹ Литературный процесс 1917–1932 гг. // Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов: хрестоматия / сост. Г.А. Белая. – М.: РГТУ, 2001. С. 37.

² Там же.

объяснить сугубой ограниченностью задач – в отличие от «простых, логичных, функционально оправданных форм (архитектурные проекты братьев Весниных, М. Гинзбурга, И. Леонидова; плакаты, книги, театральная сценография художников А. Родченко, В. Татлина, Л. Лисицкого), в поэзии конструктивизм проявился в ориентации на рациональную „конструкцию материала“ вместо интуитивно найденного стиля»¹. И этим указанием на нарочитость и даже «насильственность» приёма трудно удовлетвориться, особенно сейчас, когда эксперимент почти самоцелен и замещает собой новаторство.

Наконец, незначительность литературного конструктивизма объясняется его не слишком яркой оригинальностью в сравнении с ЛЕФом: «„конструирование“ поэтического текста восходит к принципам, провозглашенным еще идеологом футуризма Ф. Маринетти, который стремился отразить динамизм современной машинной цивилизации и технический прогресс. Правда, для этой цели футуристы использовали несколько иные средства, больше прибегая к эксперименту с лексикой и синтаксисом. Однако методы были очень схожи – перенос центра тяжести с изображения человека на изображение его материально-технического окружения»². Сам «перенос центра тяжести на материально-техническое окружение» есть уже симптом общей – редуцирующей – антропологии. Техника (в 1920-е годы – механика) как новая материя и энергия культуры оказывается красноречивей и даже совершенней, содержательней обычного человека, своей определённой вещью демистифицируют его психологию, индивидуальность, а то и подчиняют собственной функции, как это произошло с подхваченным конвейером героем Чарли Чаплина («Трудные времена»). Герой трагедии «Владимир Маяковский» (1913) был против вещей.

Когда же преимущества техники эстраполируются и переносятся не на человека, а на класс, возвращённый машинным производством, футурист В. Маяковский, «воспевший машину и Англию», предпочитая прежде статус «тринадцатого апостола», провидца и пророка («Облако в штанах», 1915)³, с лёгкостью отрекается от единичного личного «я» и готов «каплей литься» с гегемоном истории. Самоотрицание всё-таки мнимое, ибо поэт уверен: вместе с массой-классом

¹ Конструктивизм. О поэтическом течении. [Электронный ресурс] // Серебряный век. Режим доступа: <http://slova.org.ru/v/konstruktivizm>.

² Конструктивизм. Указ. ист.

³ Маяковский В.В. Избранные произведения. Т. I. (Библиотека поэта). – М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 166.

он получает власть над процессом творения уже не среды обитания, но самого смысла жизни. Причём миссия вождя и демиурга понята не как героическое обуздание хаоса, а как долг художника-гуманиста, исполнение призвания, отклик на муки деморализованной собственной «отсталостью» материи: «Дайте нам новые формы!» – // несётся вопль по вещам» («Приказ № 2 по армии искусств», 1921)¹. Косная материя обладает сознанием – не волей! – и, изнывая от неопределённости, от бессмысленности и бесцельности существования, она буквально взывает к усилиям творцов-организаторов. Так, связь авангарда с реальностью диктуется не экспансией художника, которому тесно в границах условности, но требованиями самой жизни.

Рассмотрение утопии конструктивизма требует не только её соотнесения с житнетворческими идеями левого, эвристического, разрабатывающего новый образ мышления революционного искусства, но и оценки степени обоснованности художественной программы. В этой аргументации не только будут заключены зёрна правоты и иллюзий, но выразится та степень свободы духа, которая делает утопию прозрением и обеспечивает ей жизнеспособность, и та степень доктринёрства, которая обусловит поражение.

Скифство или западничество?

В ритмах российской истории революционный порыв был очередным циклом динамики, всегда связанным с поворотом на Запад в стремлении догнать и обрести своё место в европейской цивилизации, как это было в правление Петра I и Екатерины II. На этот раз вторжение в мировую историю совершалось как вызов ей – с сознанием избранности первопроходцев. Сначала это была экспансия новой русской культуры, после 1917 года – революционная. Поэтому сознание цивилизационной неполноценности с лихвой искупалось волей к пересозданию самой истории, первотворению нового мира, а «дикость», безытность даже обеспечивали преимущество, поскольку гарантировали радикальность обновления. Противоречие между культурой технически прогрессивной Европы и витальной Азии снял ещё философский имморализм Ф. Ницше. «Скифство» российской поэзии отождествило национальный пассионарный порыв с верой во всемирность своей миссии.

¹ Там же. С. 295.

«Скифство» являло иррационально-интуитивный тип русской ментальности, представленный символизмом, новокрестьянской лирикой, ранней пореволюционной прозой («Голый год» Б. Пильняка, 1921; «Падение Дaira» А. Малышкина, 1923), а социалистическая идеология претендовала на сугубо научное – и потому *интеллектуальное мировоззрение*, отмеченное *преобладанием концептуального*, а значит – *условного*, над текучим естественным, *свободного* – над *регламентируемым* чем угодно: религией, этикой, традицией. Нынешний общий скепсис – отнюдь не родовая черта интеллекта, а опыт разочарований, одна из форм независимого мышления, отстаивающего свою правоту и самобытность. Интеллектуальное сознание *дедуктивно*, оно отмечено *доминированием идеи* (идеологии) над сферой чувств, т.е. красноречивого, парадоксального или догматического слова – над жизненным опытом, изощрённой рациональности – над глубиной переживаний, умозрения – над непосредственным созерцанием. Так ко всем историческим и социальным переворотам добавился ещё и *ментальный*, обусловленный переходом от утончённой дворянской и орнаментальной традиционной культуры к *урбанистической, интеллигентской, артистической, наднациональной*. Российский конструктивизм в искусстве и литературе стал выражением этого поворота. Его назначение состояло в интеграции культурного интеллектуализма с пассионарным порывом, волей к самореализации в творении небывалого, что и характеризует авангард, левое искусство в его модификациях. Предполагаемое противоречие между экспрессией и рациональностью, подвигом и функцией, небывалостью и утилитаризмом, романтикой и прагматикой не представлялось творцам нового искусства совершенно очевидным. Здесь и прошла черта раздела между поэтическим конструктивизмом и авангардом коммунистического футуризма, эволюционировавшего в левовское доктринёрство и классику советской поэзии. Комфутам 1918–1921 годов и ЛЕФу начальной поры удавалось соединить утилитаризм и вселенский пафос первооткрывательства, ибо демиург – сам себе высший суд и оправдание сделанному. Литературный конструктивизм избрал себе *авторитет* – машинную, благоустроенную, уже высокоорганизованную цивилизацию Запада.

Нигилизм раннего В. Маяковского обеспечил естественный переход к вдохновенной прагматике строительства новой культуры. Ему, «грубому гунну» («Нате!», 1913), варвару, бросающему вызов «всемирному Риму» («Той стороне», 1918), и автору былинно-безличного эпоса мировой революции (поэма «150 000 000», 1920), поворот

в сторону упрощения, рационализации, апологии материи не виделся приземлением творчества. Напротив, у творения и у религии нового времени появился «объективный» – весомый, грубый, зримый – материальный критерий совершенства и подлинности: «Мы // разносчики новой веры, // красоте задающей железный тон. // Чтоб природами хилыми не сквернили скверы, // в небеса шарахаем железобетон» («Мы идём», 1919)¹. Так жизнетворчество оказывается презрением к неорганизованной стихии жизни – ей, оскверняющей открытые городские пространства (скверы) немощью обезличенных «природ», противопоставлен изобретённый инженерами армированный камень – материал, претендующий на вневременную и всепогодную стойкость. Вызов небесам в виде новой вавилонской башни – уже не дерзость, а рутина градостроительства. Идущие «мы» – это «новый архитектор» времени, неистребимая молодость, источник энергии, света, оптимизма, т.е. неистощимая и автономная, антиприродная, но витальная воля.

Когда прошла пора «восторженных слов», поэт, не меняя пафосность тона, воспекает практику преобразования времени – история стала индустрией. Напечатанное в № 4 журнала «Леф» стихотворение-поэма «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» (август – декабрь 1923) славит уже будничным труд: «Стало: / коммунизм – / обычнейшее дело. <...> На вершочном / незаметном фронте // завоёвываются дни»². Картина разрухи, казалось бы, должна настроить на прагматику: «Мы митинговали. / Словопадов струи, // пузыри идей – / мир сразить во сколько. // А на деле – / обломались / ручки у кастрюли, // бреемся / стеклом-осколком»³. Однако «новая вера», вопреки науке, диктует свой образ геологии, солидарной с творчеством масс, руда сама открывается пролетариату: «...на восстанье наше, / на желанье, / на призыв // двинулись / земли низы»⁴. Индустрия социализма – сама по себе практика преобразования национальной ментальности, она перекрыла природную славу курских «соловишек»: «Лучше всяких „Лефов“ / насмерть ранив // русского / ленивый вкус, // музыкой / в миллион подъёмных кранов / цокает, / защёлкивает Курск»⁵. Симфония стройки и практика организации несравнима с подвигами художественного конструктивизма: «В небесах, / где месяц, / раб писа-

¹ Маяковский В.В. Избранные произведения. Т. I. С. 261.

² Там же. С. 573.

³ Там же. С. 574.

⁴ Там же. С. 576.

⁵ Там же. С. 581.

телин, // искры труб / черпал совком, – // с башенных волчков / – куда тут Татлин! – // отдавал / сиренами / приказ / завком»¹. Движение машин, спасённых добытым железом от пожирания ржавчиной, т.е. живая динамика, – самый достойный символ победы над разрухой: «на бегущий памятник / курьерский / рукотворный // не присядут / гадить / вороны»². Однако и созвучный стремительной эпохе «временный памятник» стиха – признание служебности и даже вторичности художественного творчества перед социальным.

Впрочем, это уничижение паче гордости (вспомним поэтически вольное одухотворение геологических процессов), в духе борьбы агитаторов «за искусство=строение жизни»³. И в духе призывов к теоретикам-«производственникам»: «Уча рабочих, учитесь у рабочих»⁴. Целью творчества было не только служение истории, но и борьба за будущее искусства, которое могло проиграть созидательной воле времени: «*Леф будет агитировать искусство идеями коммуны, отрывая искусству дорогу в завтра. <...> Леф будет подтверждать наши теории действенным искусством*, подняв его до высшей трудовой квалификации»⁵. Теоретики и творцы ЛЕФа видели себя организаторами всего левого искусства, в заслугу которому ставили и открытия художников, и тексты комфутов: «мы дали первые вещи искусства октябрьской эпохи (Татлин – памятник 3-му Интернационалу, Мистерия-буф в постановке Мейерхольда, Стенька Разин Каменского)»⁶. Литературные конструктивисты представлялись союзниками, которых предостерегали от эстетического герметизма: «Конструктивизм только искусства – ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни. Конструктивизм в разыгрывании пастушеских пасторалей – вздор»⁷. Но почему у первооткрывателей возникли эти претензии к почти единомышленникам и соперникам в деле пересоздания сознания народа – «русского ленивого вкуса» и любителей «хилых природ»? Литературные конструктивисты выдвигали образ поэта с научным, рационализированным сознанием и претендовали на пересоздание с помощью новой поэзии более косной сферы, чем идео-

¹ Маяковский В.В. Избранные произведения. Т. I. С. 582–583.

² Там же. С. 587.

³ За что борется Леф? // Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / сост. Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. – М.: Аграф, 2001. С. 206.

⁴ Кого предостерегает Леф? // Литературные манифесты: Указ. изд. С. 210.

⁵ За что борется Леф? С. 206.

⁶ Там же. С. 203–204.

⁷ Кого предостерегает Леф? С. 210.

логическое мировоззрение и производственная культура, – на изменение обыденной ментальности. Последняя виделась главным тормозом развития, не давая стране включиться в динамичную культуру современности, которой, как предполагалось, живёт Запад. Конструктивисты не были уникальны ни в апелляции к Западу, ни к интеллекту.

Идея нового западничества выдвигалась с началом нэпа в литературе, протестующей против пропагандистского «утилитаризма», партийного или «народнического»: «Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность»¹. Теоретик «Серапионовых братьев» Л. Лунц призывал в 1921–1923 годах к коренному преобразению специфической особенности русской литературы – «психологического осмысливания», ведущего, по его убеждению, к аморфности жанров и текстов. Критерием совершенства предлагалась художественность, а у неё появилось объективное мерило – владение формой, т.е. «чистой интригой», динамичным и захватывающим повествованием, ясной и обозримой, «сложной, стройной фабулой»². Непонимание насущной необходимости обучения динамическому, организующему мышлению объяснялось национальной гордыней: «Нам нечему учиться у эллинов, сами мы, скифы, любого научим. <...> И, выкинув этот лозунг, русская литература обернулась к Западу спиной»³. Мотив обучения азам европейского искусства слова предельно прост – уйти от скуки: «Великая революционная заслуга будет принадлежать тому, кто <...> даст пролетариату русского Стивенсона»⁴. Защита интересов пролетариата в этой аргументации, скорее всего, дань тогдашней риторике, но главная цель прозы и театра обозначена – овладение сознанием массового читателя и зрителя, движение «в настоящую народную литературу»⁵. «Настоящее народное» тождественно беллетристике, новое западничество предполагало не только деидеологизацию содержания, демократизацию форм, но – изменение внутренней организации произведения, динамизацию повествовательной и ритмической структуры. Интеллектуальное требует занимательности.

Литературный конструктивизм заявил о себе в Москве в ноябре 1922 года декларацией «ЗНАЕМ (Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)», подписанной тремя главными фигурами: Алексеем Нико-

¹ «Почему мы Серапионовы Братья» // Л. Лунц. Вне закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. – СПб.: Композитор, 1993. С. 200.

² Лунц Л. На Запад! Указ. изд. С. 210.

³ Там же. С. 211.

⁴ Там же. С. 214.

⁵ Там же.

лаевичем Чичериным, Эллий-Карлом Сельвинским, Корнелием Зелинским. С 1923 года группа выступала под именем ЛЦК – Литературный центр конструктивистов. Теорию и практику направления представляли сборники «Мена всех» (1924), «Госплан литературы» (1925), «Бизнес» (1929). Эти названия прочертили собственную траекторию движения: отмежевание от идеологии компромисса с революцией «Смены вех» – включенность литературы в общее государственное строительство – советский американизм как цель развития. Эта прагматическая цель обозначила духовный горизонт и собственный радикализм притязаний на фоне тех, кто «мир обложили сплошным „долоем“» («Той стороне», 1918)¹, иронизируя над сакраментальной формулой: «Что Россия? // Россия дура! // То-то за границей – // за границей культура» («Как работает республика демократическая? Стихотворение опытное. Восторженно критическое», 1922)². Конструктивисты рассматривали техническую цивилизацию не как новый мир, а как саму природу.

Определение конструктивизма было наукообразным, многословным и суггестивным даже по форме шрифта: **«КОНСТРУКТИВИЗМ ЕСТЬ ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНОЕ ИЕРАРХИЧЕСКОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА, АКЦЕНТИРОВАННОГО (СВЕДЁННОГО В ФОКУС) В ПРЕДУСТАНОВЛЕННОМ МЕСТЕ КОНСТРУКЦИИ»**³. По существу это было представление текста как концентрация смысла с обнажением механизма его проявления. Так утверждалась предельная рационализация творчества: демонстрация средств смыслопорождения – исключение непредусмотренной многозначности – обнажение приёма. Рационализация доказывала абсолютную власть творца над материалом: словом, образом, звуком, ритмом – каждое явление сводилось к функции. Но эта власть подавалась как имманентная логика оформления и прорастания семантики: «Потенциальный схематический сгусток – эмбрион „содержания“ – в силу основного закона человеческой психики – экономии сил, в каждом отдельном случае своего оформления требует себе соответствующих и материалу, в котором организуется он, свойственных, закономерных приёмов»⁴. Критерий совершенства – «экономия сил» – взят не из поэзии, а из эргономики, науки о рациональной организации машинного труда, и при-

¹ Маяковский В.В. Указ. соч. Т. I. С. 253.

² Маяковский В.В. Указ. соч. Т. I. С. 309.

³ ЗНАЕМ (Клятенная конструкция конструктивистов-поэтов) // Мена всех. – М., 1924. С. 7.

⁴ Там же.

писан «психике» без каких-либо доказательств, ибо авторитет механики самоценен. Зато акцентируется соприродность материала и приёмов обработки. Назначение приёма – абсолютная точность достижения цели, т.е. концентрация смысла без каких-либо излишеств, семантика не может прирастать за счёт неконтролируемых «примесей» ассоциаций. Так характеризуется главный творческий принцип: «Подготовка и разрешение в фокусе без стороннего (неумышленного) заданию элемента достигается посредством **ЛОКАЛИЗОВАННОГО ПРИЁМА**»¹.

Акцент на приёме делал незначимым содержание. Поэтому теорию иллюстрировало стихотворение И. Сельвинского «Вор» – ролевая лирика, портрет криминального сознания в действии. Приём локализации состоял в раскрытии блатной психики на соприродном ей языке – воровском жаргоне, динамика событий передавала необыкновенную лёгкость во всём: в готовности на любое преступление, насилие, кровь – и быстром избавлении от животного ужаса смерти. Поверхностность сознания передана дискретностью синтаксиса и контрастом убогой лексики страха и дешёвого словесного шика фартового уркагана:

Вышел на арапа. Канает буржуй;
А по пузу – золотой бамбер.
«Мусью, сколько время?» – Легко подхожу:
Дзззызь промеж роги!! – и амба.

Только хотел было снять часы –
Чья-то шмара кричит: «Шестая!» –
Я, понятно, хода. За тюк. За весы.
А крючков-то – чёртова стая!

<...> Заскочил в тупик: ни в бок, ни черта.
Прижался к закрытой двери сарая я...
Вынул горячий от живота
Пятизарядный шпайер <...>

Я себе прошёл как какой-нибудь ферть.
Скинул джонку и подмигнул глазом:
«Вам сегодня повезло, дорога мадам Смерть.
Адью до следующего раза»².

¹ Там же.

² Там же. С. 33.

Работают все **КОНСТРУЭМЫ: МАГИСТРАЛЬНАЯ** (замысел), **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ** (новый, но понятный язык, быстрая смена ритма в каждом отрезке текста, небрежная интонация, узнаваемость ситуации, благополучная развязка) и **ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ**, цель которой – «ввести умысел в кровь ворожкой»¹, т.е. победить нарочитость глубокой заинтересованностью материалом, в данном случае – невольным сочувствием негативному персонажу. «Организованный **ТАКИМ** образом материал мы называем **КОНСТРУКЦИЕЙ**, организатора – **КОНСТРУКТИВИСТОМ**, а принцип организации – **КОНСТРУКТИВИЗМОМ**»². Л. Лунц, наверное, был бы доволен: фабула победила психологизм, занимательность – народность, художественность – идейность. Но этот текст наглядно представляет интеллектуальную отчуждённость творца от предмета изображения: холодное мастерство во всём – в выборе темы, героя, в распоряжении языком – и совершенство исполнения, обусловленное собственным замыслом (ты сам свой высший суд). Господство принципа над материалом – знак победы авторской воли над жизнью.

Так совершенствовался инструментарий, внедрялось изобретение, утверждалась теория. Приоритет идеи, победа мысленной конструкции над стихией, само определение стихотворения *конструкцией* – суть предельной рационализации творчества. Рационализации – как в технике: максимальная эффективность организации труда и эксплуатации механизма. Апология рационализма отличает конструктивизм от других поэтических теорий, рационализм определяет его видение природы, смысла и цели творения. Даже ОПОЯЗ, разрабатывая формальный метод в искусстве, вскрывая структуру «сделанного» текста и функцию приёма, демистифицируя творчество, настаивал на иррациональности самой природы искусства: «Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Цель искусства – дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является „остранение“ вещей и приём затруднения формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное*

¹ ЗНАЕМ... С. 8.

² Там же. С. 7.

в искусстве не важно»¹. Пожалуй, только с последним тезисом, выделенным курсивом самим В. Шкловским, согласились бы идеологи конструктивизма (судя по стихотворению-конструкции «Вор»). Но они претендовали на большее – на антропологическую концепцию. Интеллектуальной утопией конструктивизм сделало культурологическое обоснование, развёрнутое главным теоретиком Корнелием Зелинским.

НОВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: ЧЕЛОВЕК ОРГАНИЗОВАННЫЙ

Антропологическая идея не сформулирована прямо, она лежит в подтексте теории творчества, адекватного веку движения масс и торжества технической цивилизации. Персонаж истории – человек массы, и конструктивистская идея ставит такого человека в прямую зависимость от материальной культуры: ценности вещи, машинной энергии и рациональной организации общего существования. Таковы объективные основы теории. Вывод из неё сугубо рациональный – свободный, но организованный человек социума.

Точка отсчёта, по К. Зелинскому, мировая война, – разруха: «*Материальный конструктивизм* <здесь и далее выделено в тексте. – И.П.>, учитывая своих изголодавшихся по хорошим вещам потребителей, – провозгласил диктатуру вещи»². Революция сама стала «организационным почином. Именно у нас, в Советской России, плановое, конструктивное начало составляет костяк всей общественно-культурной жизни»³. Наконец, главное теоретическое положение – «техническая логика культуры»⁴. Зелинский определил этот вектор развития броско, утопично, но неудачно по сути: «Культура „дематериализуется“»⁵. На самом деле «дематериализация» означала сокращение материалоёмкости и увеличение энергии машин, рост эффективности функционирования техники, связи и т.д. И тут выдвигается поспешный тезис об аналогичных тенденциях человеческой коммуникации, подтверждение чему – появление слов-аббревиатур: «Тают, сокращаются, уплотняются

¹ Шкловский В.Б. Искусство как приём // Из истории советской социалистической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г.А. Белая. – М.: Искусство, 1980. С. 339.

² Зелинский К. Конструктивизм и поэзия // Мена всех. – М., 1924. С. 17.

³ Там же. С. 18.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 20.

слова, увеличивается их смысл, усиливается воздействие на человека»¹. Как следствие – вывод о «*грузификации культуры, т.е. увеличения энергетической нагрузки на единицу упора*»², и справедливое указание на динамизацию общей жизни.

В броской метафоре «дематериализации культуры» заключён реальный вызов прежней органике существования: конструктивизм «превозмогает неловкую, мешающую инертность, статику, плоть. <...> *Логика конструктивизма идёт вразрез с неистребимой жаждой людей ощущать новизну и полноту мира, т.е. чувствовать весомость и кровь вещей, осязая под дрожащими пальцами волнующий ритм плоти*»³. Это антропологическое противоречие новой культуры не кажется К. Зелинскому неразрешимым, напротив, он убеждён, что «аскетическая логика конструктивизма диалектически оплодотворяет материю. Жизнь не знает геометрических пределов»⁴. Именно поэзии суждено примирить схему и плоть, И. Сельвинский видится представителем «другой конструктивной стихии, а именно чувства мяса жизни, резкого вкусового момента в каждой вещи»⁵. На Сельвинского, очевидно, возлагались основные надежды по претворению в жизнь диалектической природы конструктивизма, чтобы сделать идею обаятельной. Утопическая суть проекта высказана прагматичной, но и дерзкой формулой: «Не конструкции для конструкций, а конструктивизм как порабощение материи. <...> Это Госплан современной поэзии»⁶.

Декларация Литературного Центра Конструктивистов (ЛЦК) в августе 1924 года определила «напористо-организационную» сущность конструктивизма как «упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые подчёркнуто отражают организационный натиск рабочего класса»⁷. Поэтому Госплан, по К. Зелинскому, есть «коммунистический позвоночник всей новой культуры»⁸, а «конструктивизм в своём прямом значении имеет в наши дни глубокий

¹ Зелинский К. Указ. соч. С. 20.

² Там же. С. 21.

³ Там же. С. 23.

⁴ Там же. С. 24.

⁵ Там же. С. 27.

⁶ Там же. С. 29.

⁷ Декларация Литературного Центра Конструктивистов (ЛЦК) // Госплан литературы: сб. литературного центра конструктивистов (ЛЦК) / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. – М.; Л.: Круг, 1925. С. 10.

⁸ Зелинский К. Госплан литературы // Госплан литературы. С. 12.

жизненный смысл»¹. И смысл этот состоит в победе «Советского западничества»². Ссылка на чаадаевское неприятие «проклятой „русской стихии“»³ подкрепляется указанием на ленинизм как «овладение при помощи плана „бесформенным хаосом“»⁴. Новое сознание определяется как «своеобразный „советский американизм“»: «Этот „американизм“, однако, совершенно иного сорта, нежели деляческий „символ веры“ новой буржуазии. По-„американски“ оборачивается большевистский напор перед „толстозадой, кондовой Русью“. Ось поворота – марксизм»⁵. Очевидно, отождествление «советского американизма» и марксизма совершалось не от бедности словаря, а от потребности заземлить, конкретизировать марксистский идеал, «локализовать» приём уже в концептуальном высказывании. Сам по себе призыв к освоению заокеанского организационного опыта ещё не был ересью: американские инженеры участвовали в первых советских стройках (инженер Рай Руп в романе В. Катаева «Время, вперёд!», 1932), советские руководители ездили в США, как И.А. Лихачёв, побывавший в 1930 году в Детройте у Г. Форда. Итак, «порабощение материи» в социальном плане означает преобразование кондовой Руси, и конструктивизм должен стать рычагом этого переворота.

Мысль будет повторяться с настойчивостью заклинания в последнем сборнике «Бизнес» (1929): «Конструктивизм как умонастроение – это тоже ответ на нашу дремучую, едва проснувшуюся действительность. Вся атмосфера советского строительства, невиданного восстания против бескультурья, стихий, против тупой, изнурительной первозданной природы создаёт, горячит, лепит эти настроения конструктивизма»⁶. Теоретикам важно было доказать соприродность собственных идей практике социализма и вектору времени, но надо отдать должное исторической прозорливости обративших свой взор не на европейский, а на заокеанский опыт организации производства и быта. Конструктивизм озабочен не избранничеством – универсализмом. Мировая экспансия американской культуры начнётся после 1945 года, но в конце 1920-х особые симпатии связаны, видимо, с ди-

¹ Там же. С. 14.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 18.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ Зелинский К. Конструктивизм и социализм // Из истории советской социалистической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г.А. Белая. – М.: Искусство, 1980. С. 197.

наличностью жизни в благоустроенной механизированной стране, чья культура открыта и прагматична, не отягощена глубокой памятью, природными и отвлечённо-романтическими мифами, а также рефлексивной традицией, для неё органичны космополитизм, демократизм и оптимизм. Даже Великая депрессия 1928 года не изменит название сборника «Бизнес». Образцом художественного мастерства для К. Зелинского станет новеллистика О. Генри со стенографическим языком и энергичным развёртыванием сюжета, соответствующим мировосприятию в «стране наиболее убыстрённого городского темпа жизни, стране наиболее повышенных требований к ёмкому, уплотнённому, выразительному предмету»¹. Так, исходя из желаемого, упрощается и собственная культурная матрица Америки.

Теоретик конструктивизма дорожил своей ролью предводителя тенденции: *«конструктивизм становится на гребень гигантской волны энергетического подъёма и небывалого роста техники»*². Но, осторожный от природы, а не только в силу установки на «конструктивность», созидательность, он не был воинственным догматиком. Высказываясь от имени направления, Зелинский выражал умеренность, рациональность интеллектуальной, а не идейной программы. Апология «советского американизма» не настаивала на решительном разрыве ни с природой, ни с классикой, ценя, например, со ссылкой на тех же американцев, краткость чеховской прозы. Конструктивисты не вступали в резкую полемику с современными группировками, но не забывали при том подчеркнуть свою особость. Так они дистанцировались от «мелкобуржуазного» футуризма: «Требование сюжета, внутренней ёмкости литературной формы, более глубокого и тонкого использования малейших элементов – слагаемых художественного произведения, уточнение функциональной роли последних по отношению к целому, к теме, наконец, тяготение к „эпичности“ в поэзии – все эти черты, в разной степени свойственные и Сельвинскому, и Вере Инбер, и Багрицкому, и Луговскому, – всё это в *формально-литературном смысле* отталкивается от футуризма, являясь, во-первых, реакцией против „разрушительных“, „заумных“ футуристических традиций и, во-вторых, дальнейшим развитием стиховой формы периода Блок –

¹ Зелинский К. НОТ художественного языка (к постановке проблемы) // Госплан литературы. С. 113–121.

² Зелинский К. Конструктивизм и социализм. Указ. изд. С. 193.

Маяковский»¹. Трезво признавалось, что на счету собственных представителей нет художественных открытий в области формы, «в употреблении эпитетов, размера, ритмов, характеристик, *близких к теме*, <...> в развёрнутой метафоре, когда один образ проводится через всё произведение»². Действительно, «грузификация» – только гипертрофированная тенденция к концентрации (а не обновлению) смысла, эксплуатирующая одно из свойств поэзии.

Важно было отстоять главную претензию – на «*стиль эпохи*, её формирующий принцип», который характеризовался достаточно осторожно: «через конструктивизм брезжит возможность морфологического, методологического сближения науки и искусства»³. Если даже сделать поправку на саморекламу, которой отличались все полемизирующие группировки, нельзя не признать, что сближение науки и искусства (со ссылкой на исполнение «гётевской мечты») отнюдь не предполагало отождествления науки с сугубо марксистской идеологией.

Но какое всё-таки творческое и психологическое выражение имели все эти мировоззренческие установки на рациональность, научность, организованность, динамичность, «советское западничество»? Если конструктивизм представлял собой передовое *сознание*, то его антропологический образ не обязательно должен быть персонифицирован в лирическом «я» поэта или в поведении, поступках и мыслях конкретного действующего героя. Сознание раскрывается в реакциях, ценностях, коммуникативных отношениях, собственной поэтике и излюбленных словах и приёмах. В отличие от ЛЕФа, печатавшего рядом с агитационной поэзией и «Высокой болезнью» Б. Пастернака опыты заумника В. Кручёных, рационально настроенные творцы конструктивизма отмежевались от далёко не ясных высказываний авангарда. Первым подписавшим декларацию «ЗНАЕМ» был Алексей Чичерин (1884?1889?1894?–1960), но после 1924 года его имя, как и тексты, уже отсутствуют в сборниках группы. В авторском сборнике «Кан-Фун»⁴ декларация на обложке обещает полный отказ от традиционного образа высказывания: «слово – болезнь // язва // рак // который губил // и губит поэтов // и неизлечимо // пятит поэзию // к гибели // и разложению». А. Чи-

¹ Там же. С. 192.

² Там же. С. 195.

³ Там же. С. 193.

⁴ Чичерин А.Н. Кан-фун. Декларация конструктивизма-функционализма. – М.: Московский цех поэтов, 1926.

чирин проповедовал «закон организации материала в поэтический знак»¹ и определял сущность человека по его поэтическим способностям: «Образующийся организм знака есть единственный объективный критерий для суждения о внутренней сущности человека и внешней его квалификации»². Антропологический образ «кан-фуна» (конструктивиста-функционалиста) – не собирательный, но интегрирующий образ гения: «КАЖДЫЙ КАН-ФУН ДОЛЖЕН КРЕПКО-НАКРЕПКО ЗНАТЬ, ЧТО ОН: АРХИМЕД, КИРИЛЛ И МЕФОДИЙ, ПЁТР, НЬЮТОН С ЛЕЙБНИЦЕМ, ФЁДОРОВ И ГУТТЕНБЕРГ – ОДНОВРЕМЕННО И ВМЕСТЕ»³. Гений не знает иной воли, кроме собственной, сам он организован изнутри.

К. Зелинский в первом сборнике «Мена всех» назвал А. Чичерина представителем «формального конструктивизма. <...> Его приём звукового пунктира (разворачивающего тему из основного фонетического состава) является смелой попыткой проработки всей звуковой ткани в плане локальной семантики»⁴. Дальше пути разошлись. В отличие от идеологов предельной ясности, Чичерин разрабатывал приёмы, ставившие «знак выражения в нейтральное или многосмысленное положение»⁵, дирижировал восприятием текста, вводил в «конструкцию» знаки, указывающие на ритмически-интонационный рисунок фонетической записи, например «1 или / – Главное ударение в слове»⁶. Поэту не хватало типографских знаков для «конструкций», представляющих «тембры и интонации с точностью подлинника»⁷. Самый доступный для восприятия текст о кровавом эпизоде времён гражданской войны выглядел как сказ-заумь⁸ (приведены название и 4 первые строки. – *И.П.*):

«Конструкция» 1921–1923 года не стилизует сказ, как это было в классической (и более поздней) прозе И. Бабеля, А. Весёлого и др., а представляет организованное только звуковыми ассоциациями косноязычие – «совершенно объективный» рассказ о простой «вещи», о том, что «сначала уукоцъйили Кокоцъкина», а в конце повествова-

¹ Чичерин А.Н. Указ. соч. С. 8.

² Там же. С. 8.

³ Там же. С. 4.

⁴ Зелинский К. Конструктивизм и поэзия. С. 27.

⁵ Чичерин А.Н. Указ. соч. С. 43.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 44.

⁸ Там же. С. 49.

СОВЕРШЕННО ОБЪЕКТИВНАЯ ВЕЩЬ.

День нег ник; де ни кинь — ник наг.

От Аржасва-Ржасва у тахом то ho!де, воевали на нашей стороне бе-
лые да красные, дралися, знашить, клали синяки — тхали для Расеи хлак.

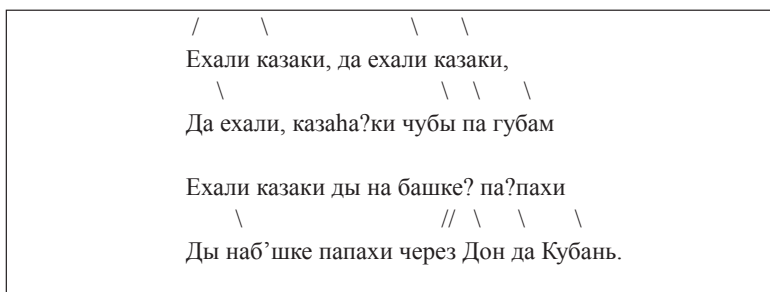
Кань Гунн: гон гни лист — гинь конь.

ние переходит в любовное умиление: «У!х рух у||һяньтсьюсинькаа, о хьгьярьняццо!зинькаа, о французенка о жена!!»¹. Конструктивитским, кроме названия текста, является принцип динамического развёртывания содержания, но смысл его труднопостижим во всех оттенках, т.е. не соблюдается ни установка на «экономии сил», ни общее требование рациональности. Психологический портрет повествователя угадывается как сознание, лишённое характерности, но поэтическое, увлеченное игрой звука. Эта организующая восприятие и высказывание способность говорить на своём языке и есть та единственная характеристика «внутренней сущности человека и внешней его квалификации»², которую А. Чичерин полагал достаточной и исчерпывающей. *Человек организованный* в представлении теоретика кан-фуна организован изнутри. Но это — классика поэтической утопии: внутренняя организация гения переносится на обычного человека, поэт не видит разницы между собой и общим, антропологическим образом своего современника.

Опыт А. Чичерина не остался не востребованным другой ветвью конструктивизма. В сборнике «Госплан литературы» (1925) в разделе «Продукция» помещены тексты, сопровождаемые комментарием, расположенным под знаком радикала √. Комментарий объясняет замысел и способ его реализации, т.е. демонстрирует «извлечение корня» из поэтической формы высказывания. «Казачья походная» И. Сельвинского, отрывок из его романа «Улялаевщина», так же, как у Чичерина, представляет полуфонетическую запись песни с указанием на ритмические и звуковые акценты, придыхания (h) и повышения тона, переданные значком «?».

¹ Там же.

² Там же. С. 8.



1

Так реализован опыт «захвата песни средствами разговорной речи»². По существу это опыт организации восприятия текста. Ещё более радикально поэт вмешивается в сознание читателя, указывая, как следует понимать стихотворение «Рапорт»³.

Комментарий-установка под знаком √ гласит: «Конструктивная тема „Рапорта“ – дать в насухо выжатой форме – эпоею, если под ней понимать широкую картину борений родов, наций или классов. Широта картины может зависеть не столько от величины окуляра, сколько от перспективы – так морской горизонт ясно виден и в иллюминаторе корабля. Семантическая тема вещи – конфликт классовых психологий, взятых в разрезе морали: с одной стороны чванное геройство старого крепостника, назло всему видящего в красноармейце только русского солдата и в суровой рисовке требующего своей смерти для исправления его плохой работы – и с другой – лишенная всякой сентиментальности чёткая деловитость большевика»⁴.

Текст и извлечённый из него «корень» составляют идейное и композиционное целое на двух сторонах одного листа (по принципу «орёл» и «решка»). Первый абзац комментария поясняет масштаб идейно-художественной задачи, причём для убедительности автор пользуется метафорической характеристикой поэтической оптики. Зато указание на «семантическую тему» ничего не добавляет к очевидному, что означает: текст = толкованию. Стоило бы отметить анонимность резолюции (стилизация под документ предполагает и эту подпись), очевидно, воля власти воспринимается как безличная и безусловная. Внизу страницы жирным шрифтом напечатано резюме всей конструктивной компози-

¹ Госплан литературы: сб. литературного центра конструктивистов (ЛЦК). С. 47.

² Там же. С. 48.

³ Там же. С. 45.

⁴ Там же. С. 46.

РАПОРТ

Председателю Тройки

Господину Долинину

Ротмистра Браудэ

Р А

П О Р Т:

Приказом коменданта в Кронштадтском Равелине

На четвёртом бастионе (юго-запад)

За командованье мной при интервенции Карелии

Белым бронепоездом „Ревун“ –

В н`очь н`а тр`етье – я б`ыл р`асстр`елян

И похоронён в`о рв`у

Бд`я ч`сть Российского знамени,

Прошу с`ей пр`осьбе вн`ять:

За дрян` работу – солдат шомполами,

Меня ж – дострелять.

Подпись: *Браудэ*

Деревня Люцерн.

Марта 6-го дня.

Входящий номер и резолюция:

По пункту второму – внять.

ции, состоящей из стихотворения и указания смыслового ключа к нему: «Агитацию, как соль, нужно всыпать щепоткой»¹. Этот приём столкновения «семантических планов» можно рассматривать как прообраз концептуальных текстов конца XX годов, но с той существенной разницей, что концептуализм остраивает заданность смысла и восприятия, а конструктивизм ставит его во главу угла – такова цель организационной работы искусства на пути к социализму. Управляемое сознание – к сожалению, не утопия, утопичными могут быть мотивы, побуждающие к апологии суггестивного вмешательства. Именно таким были духовные установки Сельвинского, не сомневавшегося в просветительской миссии организаторов.

Цель творчества сугубо социальная, и это не мешает его художественной природе: «Нужно сделать поэзию, как и высшую математику, доступной массам, но не путём изыятия её ценностей,

¹ Там же.

а созданием кадров растолковывателей в рабочих клубах и избах-читальнях, т.е. путём организованного подъёма культуры»¹. Роль квалифицированного посредника (агитатора силами стиха) поначалу готов исполнять сам поэт. Чем отличается эта установка от принципов агитации комфута Маяковского? Для «горлана-главаря» утверждение равенства трудов поэта и пролетария составляло пафос всего после-революционного творчества: «Рубите дуб – работать дабы. // А мы // не деревообделочники разве? // Голов людских обделываем дубы. <...> Мозги шлифуем рашпилем языка. // Кто выше – поэт // или техник, // который // ведёт людей к общественной выгоде? // Оба. // Сердца – такие же моторы. // Душа – такой же хитрый двигатель» («Поэт рабочий», 1918)². Судя по развёртыванию метафоры «поэт-рабочий», сам художественный образ тяжких трудов, учитывая даже самоценность красноречивого остроумия, предполагал пассивную роль материала (реципиента творящего слова). Сельвинский не согласен с пафосным упрощительством ни стиха, ни, как следствие, образа человека, об этом свидетельствует страстная полемика с Маяковским, продолжавшаяся и после смерти поэта³. Когда пропаганда стихом подобна «растолковыванию массам» высшей математики – это апофеоз утопии организационной роли поэзии: переформирование сознания читателя и слушателя предполагает не сугубое политпросвещение, а развитие интеллектуальных способностей. Конструктивизм не мог впасть в демагогию, но разъяснение высшей математики рабочим и крестьянам – прекраснодушный порыв к универсализации коллективного разума-интеллекта.

Вера в историческую, действенную роль конструктивизма у И. Сельвинского такова, что в феврале 1930 года он пошёл работать сварщиком на Электрозавод и выпускал единолично «Электрозаводскую газету» – всю в стихах, от передовой до объявлений и писем трудящихся, и так, «по его признанию, обуздал свою неприязнь к „газетному стиху“»⁴. Поэт стремился на практике исполнить роль реального нового человека, какого предлагала теория. И это был не передовой пролетарий, не комиссар, не революционный художник, а интеллигент-производственник. К. Зелинский в 1929 году (до процесса над Промпар-

¹ Госплан литературы. С. 50.

² Маяковский В.В. Избранные произведения. Т. I. С. 252.

³ Кацис Л.Ф. «Маякоша... Любимейший враг...». Маяковский в поэтической полемике конца 20-х – начала 30-х годов // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 84–99.

⁴ Резник О. Жизнь в поэзии: творчество И. Сельвинского – М.: Советский писатель, 1981. С. 193.

тием ещё год) не боялся указать на неустойчивую, с точки зрения классовой теории, социальную базу доктрины: *«В общественном смысле литературный конструктивизм опирается на новое, молодое поколение советской интеллигенции – поколение, сформировавшееся в основном уже после Октября»*¹. А Сельвинский не боялся подчеркнуть, что это поколение вступает в конфликт с партийной бюрократией – и терпит поражение. Об этом написан роман в стихах «Пушторг» (1927, опубликован в 1929), герой которого якут Онисим Полуяров, сын охотника и организатор пушной торговли, станет жертвой интриг замдиректора Кроля («грузифицированная» ассоциация фамилии с дешёвым мехом указывает на качество персонажа). Проблемы организации столкнулись с человеческой природой и *породой*.

Социальная селекция выдвигала новый критерий – пользу: «если Рудины „лишние“ люди, // То Полуяровы – „нужный“ народ»², тем не менее большевик Мэк предпочтёт драгоценному спецу дешёвого в употреблении Кроля. Антропология конструктивизма доказывает нерациональность такого подхода, аргумент – трагедия подлинно новой породы – молодого великана «с утёсистым лбом и глазами океана»³. Поэт признавался в 1928 году: *«Проблема романа – молодая советская интеллигенция (по терминологии конструктивистов – „переходники“), выросшая в эпоху революции и болезненно ищущая сращение с рабоче-крестьянским блоком. Считая себя одним из представителей этой интеллигенции, я тем не менее старался не идеализировать её, а по возможности объективно изобразить как светлые, так и больные стороны её психологии»*⁴. Образ героя решал целый ряд задач по реорганизации жизни и культуры, социальных, духовных и ментальных: дитя тайги, освоив европейскую университетскую культуру, призван продемонстрировать независимость человеческого духа и разума от власти обстоятельств и генетической матрицы культуры. Так снималась проблема несовместимости природы и цивилизации, западничества и славянофильства⁵, рефлексивности и деловитости, но фамилия Полуяров указывает на неполноту силы.

Партия напрасно подозревает незаурядного спеца в нищезанятности: «один против всех он, как полубог»⁶ – энтузиаст, патриот, специалист,

¹ Зелинский К. Конструктивизм и социализм. Указ. изд. С. 192.

² Сельвинский И. Пушторг: роман. 2-е. изд. – М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 100.

³ Там же. С. 34.

⁴ Указ. соч. С. 132–133.

⁵ Там же. С. 147.

⁶ Там же. С. 116.

умница покончит с жизнью, потрясённый невозможностью не только работать, но и занять своё место в рабочей колонне. Правда, поступок будет образцом железной воли, вскрыв вены, герой буквально выпедит кровь: «Он, равнодушно веря в геенну, // Бредил душевною гигиеной»¹. Так к «больной психологии» отнесено самое ценное, что делает человека человеком, – тонкая организация, духовная непримиримость, душевная уязвимость, бескомпромиссность и свобода личной воли.

Лирическая составляющая образа Полуярова очевидна: сфера профессиональной компетентности – пушнина, а сам И. Сельвинский вышел из семьи скорняка. Герой рассуждает о роли интеллигенции, как настоящий конструктивист: «Нужен рычаг, ворот и блок, // Поэзия скобок и радикала; // Дабы революция протекала»². Название романа указывает, что *торговля – не презренное занятие для незаурядного интеллекта, а насущная сфера именно социалистического строительства*, область применения деловой хватки, организаторского таланта, поле проверки подлинной свободы коммунистического сознания, соединяющего прагматику и дерзость, выгоду и бескорыстие, поэтическую одарённость и заземлённость интересов. Очевидно, что персонаж не столько сконструирован, сколько вымечтан автором, и смерть «нового человека» означает не обречённость идеала, а сознаваемую в общем-то утопичность замысла. Но роман написан к юбилею революции: утопия всё ещё надеется поправить действительность.

Утопичность состояла в надежде совместить здоровую веру в одухотворённый практицизм и идеологию, суть которой, как оказалось, была в борьбе не за организацию, а за власть (в данном случае – в рамках торгового предприятия «Пушторг»). В программе конструктивистов видели – не без основания – ересь слишком умеренной революционности, а в текстах – неслыханно резкую критику, заострённую до непримиримой антитезы: «**Кроль или коммунизм!**»³ Грехом было и слишком большое доверие интеллигенции⁴, в середине 1930-х уже напрямую проводили опасную параллель с деятельностью Промпартии: «Но герои поэм при ближайшем рассмотрении // Оказались рамзинцы (ЭС') <конструктивистское обозначение придыхательной паузы> чистых кровей» (А. Аргю, «Конструксельвисты»)⁵.

¹ Резник О. Указ. соч. С. 183.

² Там же. С. 108.

³ Сельвинский И. Указ. соч. С. 45.

⁴ Резник О. Указ. соч. С. 159.

⁵ Кацис Л.Ф. Указ. соч. С. 97.

Уже в наше время конструктивизм рассматривают как аналог сменовеховства: ЛЦК «жаждал новой, вестернизированной цивилизации в России. Большевики, а ещё раньше сменовеховцы, говорили о соединении русского размаха и американской деловитости. Конструктивистов этот размах пугал, конвергенция с Западом – вот на что как будто надеялись констры. И сближение двух систем должно было быть системным. Формально ЛЦК излагал свою программу как обмен: мы вам революцию, вы нам – передовую цивилизацию и новый стиль жизни. Сборник „Бизнес“ вышел с фотографией американского урбанистического пейзажа на обложке. Нарисованы были также очки с дужками, повёрнутыми в разные стороны: эквивалентный обмен, конвергенция»¹. Такая трактовка прагматичного революционаризма не соответствует реалиям времени. Поэт вместе со своим героем верил в Ленина: «Всечеловек, человек без родинки, // Ленин учёл особую статью // России Тютчева, Скифии Блока.<...> Он слил проблему «Запад – Восток» // В идею рабоче-крестьянского блока»². И. Сельвинский бился за идеи конструктивизма как путь к революционному обновлению, а не унификации мира.

Итак, в чём суть утопии, предложенной конструктивизмом, и почему она так и не получила должной оценки? Что остаётся критерием нежизнеспособности идеала? Парадокс прагматической утопии – сугубо российское явление, когда здравый смысл равно репрессирован идеалистическим максимализмом и догматичной идеологией. Установка на «технологичность» поэзии, конечно, наивна, но не больше, чем сведение творчества к «приёму» или инструкции «Как делать стихи». Предложение технологизировать, т.е. рационализировать во имя общего прогресса, производственные и, главное, управленческие процессы – вызов истории, с которым страна до сих пор не справляется. К социальной программе конструктивизма трудно предъявить претензии. Утопия, которая предсказывает, – а И.Сельвинский в 1964 году писал: «Сила „Пушторга“ в том, что автор ещё в 1927 году предчувствовал сталинщину»³, – не прекраснотушное заблуждение, а вызов. Утопией была попытка откорректировать идеологию государства – не

¹ Гольдштейн А. ЛЦК: поход на обломовский табор (советский литературный конструктивизм как идеология) // А. Гольдштейн. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 118.

² Сельвинский И. Указ. соч. С. 108.

³ Цит. по: Гольдштейн А. ЛЦК: Указ. соч. С. 121.

пролетарскую, а партийную диктатуру: «Вы смеее смее // Думать, будто идейные слитки // Можно чеканить без всякой политики? // Что за беда. При Вашем уме // Долю наивности можно иметь»¹. Почти самоубийством было выдвигать в герои репрессивного времени интеллигенцию, даже не творческую, а «трудящуюся», которую власть скрепя сердце признала в 1950-е годы. Но тогда народилось поколение уже не интеллигенции, а интеллектуалов, отомстившее власти и обеспечившее радикальность идеологии перестройки и легитимность всеобщего распада. Доверять имманентной разумности определённого состояния – чистейшая и неоправданная утопия.

Ментальная основа конструктивизма тоже принесла свои плоды, неожиданные для адептов функциональности форм и смыслов. Рациональность первооткрывателей была мнимой: А. Чичерин – конструктивистская заумь, И. Сельвинский – соединение функциональности с пафосом, взрывной энергетики с повествовательностью, и только теоретик К. Зелинский демонстрировал гибкость интеллекта, увязывавшего фразеологию пролетарской революции с требованиями революции научно-технической. Но по мере нарастания отчужденности интеллекта от сопереживания – вплоть до расщепления творческого сознания на парадоксальное остроумие и скорбное бесчувствие – принцип обнажения формы получал вместо эвристического иного, аннигилирующее содержание. У Д.А. Пригова легко найти пример «грунизификации» с извлечением корня: «Аве, Вова, вы – авва // В смысле, Ленин Владимир Ильич»². Когда в искусстве открытие делается рутинной, оно обращается против самого себя. Конструктивизм стремился организовывать сознание, наследники – деконструируют.

Провозвестником упрощения антропологии можно считать всё левое искусство, а не только конструктивизм, чреватый деконструкцией не больше, чем вызывающий безусловное восхищение супрематизм. Сведение объёма к плоскости, а человека к функции – две стороны одного процесса. Ныне интеллектуальное искусство – не утопия, а мейнстрим изобразительного и литературного творчества, вытеснивший на периферию жизнеподобное и старомодно психологическое. Дегуманизация культуры из императива самопознания, по Х. Ортеги-и-Гассету, стала угрозой саморазложения, но следствия не отменяют и не компрометируют причину, они обнажают цену обретений.

¹ Сельвинский И. Указ. соч. С. 181.

² Пригов Д.А. Книга книг: Избранные. – М.: Зебра Е: ЭКСМО, 2002. С. 165.

УТОПИЯ СЕРДЦА А. ПЛАТОНОВА (ПО ПОВЕСТИ «СОКРОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»)

Н.П. Хрящева¹

Утопия, присутствуя в творчестве А. Платонова как проект реального переустройства жизни и как феномен креативности человеческого сознания, создающего новые мифы художественного миротворения, порождает в повести «Сокровенный человек» (1927) весьма показательную картину. Художественное исследование истории ведется здесь в перспективе «перерешения» природной круговоротности бытия, мечты о новом человеке. Платонов пытается ответить на «сокровенный» вопрос: является ли Революция 1917 года реальным шагом в борьбе со Смертью, что могло бы означать возможность выхода в иной бессмертный эон человеческого существования.

В «Сокровенном человеке» мерцают три взаимосвязанных облика Истории, каждый из которых хронотопичен, т.е. имеет свою «мирообразную» оформленность: в первом хронотопе история предстает как *Героическая драма*, во втором – как *Балаган*, в третьем – как *Утопия Сердца*, рождаемая мистериально-космическим растворением / перевоплощением героя. Такая структурированность позволила автору прояснить революционный перелом в судьбе России в качестве движения к новому единству не только как феномену национально-культурному, но и онтологическому. В архетипе данная модель мира, с одной стороны, восходит к древнерусской традиции, где органично сочетаются «мир сверхкультуры», создаваемый «абстрагированием» как «возвышением мира, и „смеховой мир“, мир антикультуры»². С другой стороны, созданная Платоновым Утопия Сердца опирается на теософию и на фольклорные легенды о «Небесном царстве». Попытаемся взглянуть в каждый из хронотопических образов Истории в их глубинной взаимопорождаемости и зависимости, определяемых, прежде всего, главным героем повести Фомой Егоровичем Пуховым, физическая точка зрения которого совпадает с объемом видения автора-повествователя³.

¹ © Н.П. Хрящева, 2011.

² Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. С. 39. О поэтике абстрагирования см.: Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. С. 102–111.

³ В комментарии к повести Н.М. Малыгина отмечает: «Посвящение повести „бывшему товарищу“ Фоме Егоровичу Пухову вносит в произведение автобиографические мотивы. Платонов во время Гражданской войны

По сути, трем обликам истории соответствует своеобразная «триипостасность» героя. Разные его «ипостаси» интенцируются единством внутренних возможностей личности, ибо «нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя» (65)¹.

В *первом хронотопе* перед читателем развернут процесс воплощения в действительность мечты «бедных людей» о строительстве новой страны «для долгой будущей жизни» посредством революции и гражданской войны, т.е. большевистской утопии путем «большевистской войны». Как же изображена в повести эта война? Какие силы оказываются в её границах в истинном противоборстве? Обратимся к двум диалогам. Первый происходит между казачьим офицером и Пуховым: «Казачий офицер, видя спокойствие мастеровых, растерялся и охрип голосом. ...Казак вынул револьверы и окружили мастеровых. Тогда Пухов рассерчал.

– Вот сволочи, в механике не понимают, а командуют!

– Што-о? – захрипел офицер. – Марш на паровоз, иначе пулю в затылок получишь!

– Что ты, чертова кукла, пулей пугаешь! – закричал, забываясь Пухов. – Я сам тебя гайкой смажу! Не видишь, что в перевал сели и люди побились! Фулюган, черт!» (43–44).

Второй диалог – между Пуховым и морским комиссаром:

«– Если ты завтра непустишь машину, я тебя в море без корабля пушу, копуша, черт!

– Ладно, я пушу эту сволочь, только в море остановлю, когда ты на корабле будешь. Копайся сам тогда, фулюган!..

Хотел тогда комиссар пристрелить Пухова, но сообразил, что без механика – плохая война... Всю ночь бился Пухов... К утру мотор бешено запыхал.

– Ведь мотор с водой идет? – спросил комиссар.

– Ну да...

– А ты норови керосину поменьше, а воды побольше, – сделал открытие комиссар.

Тут Пухов захохотал всем своим редким молчаливым голосом.

– Тебе бы не советскую власть, а всю природу учреждать надо, – ты б её ловко обдумал!» (49–50). Диалоги отчетливо контрапунктив-

отслужил воинскую повинность на железной дороге». См.: Платонов А.П. Эфирный тракт: Повести 1920-х – нач. 1930-х годов. – М.: Время, 2009. С. 535–536.

¹ Платонов А.П. Государственный житель. – М.: Советский писатель, 1988. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.

ны. Их смысловая «симметрия» определена тем, что и белый офицер, и красный комиссар – люди не просто идейные, а глубоко верующие. Поэтому и та, и другая стороны, игнорируя безотносительный смысл законов Природы и Техники, пытаются заставить их служить своим верам. А война в целом приобретает странный характер борьбы не белых с красными, а тех и других с разными стихиями. Железнодорожные рабочие борются со снежной бурей, укрываясь от расстрела казаками паром, выпущенным из инжектора паровоза. В свою очередь, казачий отряд, пытаясь скрыться от красного бронепоезда, тонет «в снегах» так же, как красноармейцы «Марса» и «Шани» тратят все свое мужество на борьбу с морской бурей, так и не встретившись с белым противником.

Самой же главной стихией, с которой борются и те, и другие, называется стихия Смерти¹: «На вокзале работал бронепоезд красных, за мостом – белых, в пяти верстах друг от друга. Снаряды журчали в воздухе... Одни летели за мост, другие обратно... В кустарнике лощины лежали рабочие – живые и мертвые. Живых было меньше, но они стреляли на ту сторону реки сдельно: за себя и за мертвых» (81), «куски (шрапнели) вонзались в головы и в тела рабочих» (82), «ни у кого не успела замереть кровь, разогнанная напряженным сердцем, и тело долго тлело теплотой после смерти. Жизнь была не умерщвлена, а оторвана как сброс с горы» (85). В этой сцене кругового взаимоумерщвления обращает на себя внимание описание самого момента гибели. Он предстает не окончательностью смерти, а остановкой жизни – в движении, на бегу, в усилии: люди не умирали, а «замирали навсегда», «жизнь... не умерщвлена, а оторвана», что рождает устойчивое ощущение её (смерти) временности, относительности. Этому же подчинено и принципиальное неразличение сторон: тела погибших – красных и белых – так тесно переплетаются друг с другом: «беспамятная, неистовая сила матросов почти вся полегла трупами поперек мертвого отряда железнодорожников, но и из белых совсем никто не ушел» (85–86), что создается иллюзия вновь объединившегося народного тела в странной неокончателности смерти. Более того, нет особого различения не только между красными и белыми, но и между живыми и мертвыми: первые стреляют «за себя и за мертвых»; «ночью два поезда стояли рядом, наполненные спящими и мертвыми людь-

¹ На смысловое пересечение этой темы с революцией указывает М. Геллер: «...первая фраза вводит в повесть смерть, которая станет одной из двух главных тем „Сокровенного человека“. Второй будет – революция». См.: Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – Париж: Ymca-Press, 1982. С. 101.

ми» (86). Стихия неразличения метонимически переносится даже на неодушевленные «тела» бронепоездов: днем они бьют друг в друга, ночью стоят рядом, утром бьют в одну сторону.

Неразличение, чреватое взаимопрониканием, достигает знаковой выраженности в сложном контрапункте следующих сцен: *первая* изображает расправу над старым спецом, духовно умершим задолго до физического уничтожения, ибо два раза его ставили к стенке, а от ревтрибунала спас рассеянный выстрел казачьего офицера. *Вторая* – попытку белого офицера Маевского отрефлексировать происходящее с позиций общечеловеческой культуры и ощущаемый им тупик: «отчаяние его было так велико, что он умер раньше своего выстрела». В свою очередь, обе сцены – первая опосредованно, вторая – непосредственно – связаны с *третьей*, где пришедший «потом» матрос с «равнодушием», равным «неверующей скорби» Маевского, обменял «свою обмундировку на его» (86). Смысловая «симметрия» определяется здесь, с одной стороны, «онтологическими» свойствами «большевистской войны» как утопического действия. Так, герой первой сцены, инженер старой выучки, должен сооружать не сказочные, а действующие мосты, а поскольку в возобладавших обстоятельствах это невозможно, ибо градус разрушения свел на нет сектор технического созидания, то невозможным, т.е. смертельно виновным, оказывается и сам спец. По сходной причине избыточна и культурная рефлексия Маевского как результат сердечно-генерирующего взгляда на мир. Осознание своей без-местности в сооружаемом по чертежам политуриков мире приводит героя к «скорби», равной смерти, опережающей акт саморасправы.

Знаковый смысл сцен имеет и другую сторону, определяемую «онтологией» тела. Каждый из героев есть Тело, т.е. то единственное, посредством чего осуществляется Жизнь и что является объединяющим их всех основанием. Важность этого факта маркирована почти ритуальной сценой с обменом одеждой: и белый офицер, и переодетый в его обмундировку красный матрос, и равно принадлежащий обеим сторонам старый спец есть тела, входящие в состав единого Тела народа, рожденного телом вселенной. Поэтому одновременно и в противовес всеобщей бесценности жизни смерть одного человека рисуется величайшей потерей для Мира в целом¹. Так, гибель комиссара Афонина изображена в диалектике перехода жизни в нежизнь,

¹ Что имело в литературе 20-х годов почти эмблематичное выражение: «Отряд не заметил потери бойца...»

которая определяется перетеканием «спрессованной ясности сознания», видящего мир отходящим, «как синий корабль», – в бессознание, в природу, где герой и мир меняются местами: «осиротевший» одним человеком мир видит себя в умерших «открытых глазах Афонина».

«Очищение» гражданской войны от всякого рода конкретики: перемещения боев, полков и дивизий – до духовной формульности явления позволило А. Платонову определить дальние цели революции. Этот принцип формирующейся поэтики основан не на игнорировании самой конкретики, а благодаря её «алгоритмированию». Борьба с «несправедливой Историей» проявлена как важнейший подступ к борьбе с «несправедливой» Смертью. Изображение этих подступов обнажает «сокровенный» нерв платоновских раздумий: «Смерть действовала с таким спокойствием, что вера в научное воскрешение мертвых, казалось, не имела ошибки. Тогда выходило, что люди умерли не навсегда, а лишь на долгое, глухое время» (82). Автора-повествователя «повторяет» герой: «Пухов глядел на встречные ложины, слушал звон поездного состава и воображал убитых – красных и белых, которые сейчас перерабатываются почвой в удобрительную тучность. Он находил необходимым научное воскрешение мертвых, чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» (66). Платонов не только хорошо знал «Философию общего дела» Н.Ф. Фёдорова, но был знаком с теорией «органического электрообмена» А.Л. Чижевского¹. Его «антропоморфная выдумка», «след» которой мы слышим в горестных раздумьях Пухова: «Дать моей старухе капитальный ремонт – жива была бы...» (60), основана на этой теории. «Вера писателя, что „мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой – наукой“ („Культура пролетариата“), связана с надеждой, что возможно достигнуть бессмертия человеческого организма, поместив его в электросферу, где материя не разрушается. Таким образом осуществлялся „ремонт“ организма человека»². Искренно верит в возможность научного воскрешения мертвых и Фома Пухов.

В этой перспективе А. Платонов и пробует оценить творческие возможности красноармейцев как новых «строителей» страны. «Сладострастие мужества» как единственно доступный им акт воления исследуется писателем в диалектике присущих ему противоречий. Так,

¹ О знакомстве Платонова с трудами Чижевского впервые: Н. Малыгина. Естественнонаучные источники представлений о природе А. Платонова // Человек и природа. – Сыктывкар, 1981.

² Малыгина Н.М. Комментарии // А.П. Платонов. Эфирный тракт: Повести 1920-х – нач. 1930-х годов. – М.: Время, 2009. С. 536–537.

люди, гибнущие на «Марсе», ведут себя по-разному: «Люди что-то бешено кричали на „Шаню“... Лица людей затмилились бессмысленностью, глаза выцвели от злобного отчаяния... а один толстый красноармеец сидел верхом на рее и ел хлеб, чтобы зря не пропал паек. Ещё послышалась с „Марса“ гармоника – кто-то там наигрывал перед смертью, пугая все законы человеческого естества... В затихшую секунду... чистый голос... вторил чьей-то тамошней гармонике:

Мое яблочко
Несоленое,
В море Черное
Уроненное...»

Проигранная борьба с морской бурей, находящейся вовне и угрожающей неизбежной гибелью всем, оборачивается борьбой, которую каждый человек начинает вести внутри себя с обступившим его страхом смерти. Характер этой борьбы у всех разный. Большинство людей на «Марсе» в этом «сражении» оказываются побежденными. Они поддаются под власть страха настолько, что теряют человеческий облик, превращаясь в обезумевших животных. Физиологической разновидностью этого безумия выступает и поведение «толстого красноармейца», пожалевшего хлебный паек.

Животному отчаянию тонущих противопоставлено человеческое мужество, бросающее вызов смерти. Оно проявлено игрой на гармонике и вторящей ей песней, в звуках которых оживает милая жизнь в её проникновенно простых картинах. Именно музыка, напоминающая о существовании высшей гармонии, торжествует над стихией Смерти. Однако людей, способных испытать «неизъяснимы наслажденья» (А. Пушкин)¹ в смертельной схватке со Стихией, ощутив при этом свое бессмертие, – очень немного. Так, потрясенный пением Пухов, опрашивает красноармейцев и матросов:

«– Это не ты пел там?

– Нет, куды там петь!...

– Да ты и не похож на того» (60), – и никого не находит, хотя слышал звук и даже слова песни запомнил. Это не случайно. Мужество, рожденное диалектикой страха и геройства, т.е. имеющее природную основу, уравнивается художником с мужеством природы (как субъекта действия), которое она имела, «вздымая горы и роя водоемы». А. Пла-

¹ См.: Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Драматическое произведение // Пути анализа литературного произведения / под ред. Б.Ф. Егорова: сб. ст. – М.: Просвещение, 1981. С. 140, 142.

тонов показывает, что подобную же первотектоническую работу только в области социально-этической поверхности жизни и осуществляют юные воины. Величие их деяния преобразует «не одаренного чувствительностью», во всем сомневающегося Пухова в героическую личность: «Неиспытанное чувство полного удовольствия, крепости и необходимости своей жизни охватило Пухова. Он радовался этой таинственной ночной картине – как люди молча и тайком собирались на гибель. В давнем детстве он удивлялся пасхальной заутрене, ощущая в детском сердце неизвестное и опасное чудо. Теперь Пухов снова пережил эту простую радость, как будто он стал нужен и дорог всем, – и за это всех хотел незаметно поцеловать. Похоже было на то, что всю жизнь Пухов злился и оскорблял людей, а потом увидел, какие они хорошие...» (55).

Противочувствие «радости» и «гибели» рождает в душе героя неожиданное, сильное и искреннее чувство единения и любви к людям, которых он знал и прежде, но только сейчас открыл как «лучших людей, не жалевших себя». Эта взволнованность оказалась сродни тому «неизвестному и опасному чуду», испытанному им в детстве, когда он слушал пасхальное пение о Человеке, поправшем смертью смерть¹. Фома Егорович Пухов предстает здесь в своей героической ипостаси. В нем как бы оживает все то, что в архетипе связано с семантикой его отчества: Егорий – Георгий – победоносный защитник народа. Эта грань личности, неожиданно заявляя себя в сомневающемся герое, проверяет на истинность суть первого витка революционной Истории как Героической драмы, где Акт созидającego «воления» осуществляется в границах «упоения» мужеством.

С другой стороны, объективно-исторический смысл данного созидания неизбежно оказывается разрушением. Такова диалектика любого «тектонического» сдвига, в частности, кардинально-утопической перемены социальной жизни. Прежде, чем приступить к характеристике *второго хронотона* – Истории как балагана – внимательно взглянем в обозначенные Платоновым масштабы разрушения. Они всплывают в пуховских путешествиях по стране, несущих новое открытие героем себя и Родины. Герой путешествует «с открытым ртом...» Жизнь в человеке и вокруг него замерла, ужалась до простейших физиологических потребностей, мучительнейшим из которых становится Голод.

¹ «Во всех песнопениях св. Пасхи повторяется одна радостная преславная песнь о воскресшем Христе и о победе его над адом и смертью и нашем избавлении через него от греха, проклятия и смерти». Библейская энциклопедия. – М.: Труд и издание архимандрита Никифора, 1891. (Репринт, 1990). С. 554.

Он превратил налаженный ритм бытия во всеобщее Бездомье: «Как по своему уезду, путешествовали тогда безымянные люди по земному шару...» (69). Казалось бы, размах и массовость перемещений должны обернуться приобретением всего Мира, но его-то голодные люди и не заметили: «виды» диковинных стран, запечатлелись у них как «разные чучелы», «не задев никакого чувства», а сам «Пухов весь запаршивел, оброс шерстью и забыл, откуда и куда ехал и кто он такой» (69)¹.

Индивидуальная беспамятность в «Сокровенном человеке» – явление всеобщее, спонтанно приводящее к беспамятности исторической. Ее формой и формулой становится у А. Платонова исторический – свершившийся во времени и временно – Апокалипсис²: «Время стояло, как светопреставление, где шевелилась людская живность и грузно ползли объемистые виды природы. А надо всем лежал чад смутного отчаяния и терпеливой грусти» (70); «народ, обратившийся в нищих, лежал на асфальтовом перроне...» (73). В качестве законной жительницы везде прописалась Смерть: «Погребенный под пылью цех молчал, разреженный свет осени мертво сиял на механизмах» (74), она насильственна: железо не умерло, а оказалось «погибшим техническим искусством»; и «погребенный цех», и «мертвые механизмы», и изувеченные «паровозы» – все это область испепеленной человеческой Культуры.

Но означает ли у А. Платонова гибель Памяти и Культуры возможность уничтожения Жизни? Нет. Жизнь у Платонова принципиально неуничтожима, ибо не равна заключенному в ней Смыслу, который всегда имеет конкретно-исторический окрас. У неё есть свой – сверх-исторический смысл: «Историческое время и злые силы свирепого мирового вещества совместно трепали и морили людей, а они, поев и отоспавшись, снова жили, розовели и верили в свое особое дело» (66). Конкретная история, как бы ни был крут её произвол, уже потому не может расправиться над жизнью, что она (жизнь), всякий раз

¹ Йоост ван Баак, характеризуя миф дома, отражающий катастрофичность мира, пишет: «...поражает значимость мифа дома в смысле дома потеряннogo... утраченного порядка и даже смысла мира...» См.: Баак Йоост ван. Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии. – СПб.: Изд. дом «Corvus», 1995. С. 147.

² Осмысливая революцию 1917 года, В.В. Розанов отмечает, что она носит «не мнимо апокалипсический характер, но действительно апокалипсический характер. Всё потрясено, все потрясены. Все гибнут, все гибнет». См.: Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени // Мимолетное. – М.: Республика, 1994. С. 413.

возникая в её (истории) «порах», образно говоря, не исторического, а гораздо более основательного – космического происхождения¹. «Бессильным» оказывается и «свириное мировое вещество», так как у жизни есть «свое особое дело», которое определено не соприродным ей «мировым веществом», а возникло из глубины её собственных нравственных запросов и определило Самостояние Жизни по отношению к породившему ее Космосу².

Именно таким пониманием жизни и наделяет А. Платонов своего главного героя. Он неверующий по отношению ко всему тому, что способствует «невнимательности к такому единственному занятию, как жизнь...» (64) «Смеховая критика» действительности ведется Фомой Егоровичем Пуховым с учетом актуализации «сомневающейся» ипостаси его личности³. Однако осмеянию подвергается не мир народных несчастий и бедствий, не историческое «светопреставление». Здесь нет и не может быть ничего смешного. Платонов, как показала Н.В. Корниенко, время действия, запечатленное в повести – 1920 год – насытил аллюзиями из времени её создания – 1927 года⁴. Система аллюзий, сообщившая изображаемому некую стереоскопичность, дала возможность показать реально-исторические метаморфозы осу-

¹ Платоновская философия жизни как явления космического составляет антиномию христианскому её пониманию. Так, объясняя «неудачу» большевистской утопии, С.Л. Франк пишет: «...Старый мир, несмотря на всю свою порочность и дряхлость, на все свое несовершенство, все же имеет некое сверхчеловеческое происхождение – и потому некую для утопизма неожиданную прочность, о которую разбивается всякая чисто человеческая воля». См.: Франк С.Л. Ересь утопизма и Квинтэссенция // Философ: альманах. – М.: Политиздат, 1992. С. 391.

² Вот как понимает П. Тейяр де Шарден соучастие человека в жизни космоса: «Продолжай же и дальше считать человека случайным довеском или игрушкой в море явлений: и вы приведете его к... отрешению или бунту, которые... ознаменуют необратимое поражение жизни на Земле. Напротив, признайте, что... человек... держит в своих руках судьбу вселенной, – и вы повернете его лицом к огромному восходящему солнцу». См.: Тейяр де Шарден П. Гимн Вселенной // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. С. 310.

³ На интерпретацию имени Фомы Пухова в христианской традиции указывает М. Геллер: «Фома не верит словам, и, как апостол, вкладывает персты в раны, чтобы убедиться в их подлинности. Пухов – Фома неверующий, сомневающийся». См.: Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 105.

⁴ Корниенко Н.В. «Страна философов» (Сомнения и откровения Фомы Пухова) // А. Платонов. Мир творчества. – М.: Советский писатель, 1994. С. 230–236.

ществленного в стране переворота. Обнажение их истинного смысла совершается в повести при помощи «смехового раздвоения действительности» (Д.С. Лихачёв).

Художественная уникальность «Сокровенного человека» в том и состоит, что здесь схвачена сама процессуальность: на наших глазах сырая основа мозаики новых социально-политических отношений отвердевает, костенеет и коснеет, обретая форму закона. Осмеянию подвергается начинающаяся складываться «знаковая система» нового государственного устройства. Фома Егорович Пухов, выступающий в качестве авторского двойника, «играет в дурака», будучи человеком умным, многое понимающим и глубоко чувствующим, с тем, чтобы «оголеть» в смехе происходящие на глазах «превращения» революции. В тексте разбросаны многочисленные сигналы его поведения как «дурацкого», которому в архетипе принадлежит «особая глубина»¹ проницания действительности.

Семантическое «поле» официальной «знаковой системы» создается в повести плакатами, лозунгами, митингами, объявлениями: «Один плакат перемалевали из большой иконы – где архистратиг Георгий поражает змея, воюя на адовом дне. К Георгию приделали голову Троцкого, а змею-гаду нарисовали голову буржуя; кресты на ризе Георгия-Победоносца зарисовали звездами, но краска была плохая, и из-под звезд виднелись опять-таки кресты» (45). Этот плакат «картинно» ясно проявляет метасмысл произошедшей в стране перемены как подмены. Противопоставление внутри ряда: плакат – икона; Троцкий – Георгий-Победоносец; буржуй – змей; звезды – кресты показывает, что на смену одной веры пришла другая, партия коммунистов подверстала себя под «новую церковь». Вот этого-то обстоятельства и не смогла замазать «плохая» краска². А. Платонов, застав-

¹ См.: Корниенко Н.В. «Страна философов». С. 238.

² О близости утопического и религиозного сознаний пишет Н.Н. Арсентьева, анализируя преломление антиутопической модели «Дон-Кихота» в творчестве Ф. Достоевского, Л. Андреева, А. Платонова: «мышление утопических героев уподобляется религиозному и приобретает характер религиозного учения. Религия рыцарства Дон-Кихота, религия сострадания князя Мышкина, религия мысли доктора Керженцева, революционная религия персонажей Платонова – все это явления одного порядка, представляющие собой своеобразные вероучения. Утопия воздействует на чувства и поведение человека через образность, связанную с традиционными формами выражения религиозного сознания законотворчеством, молитвенным служением, обрядностью. В эти формы и облекается образ мыслей утопических героев. Возникает парадокс: рационалистическое по своей природе представление об идеале

ляя «ожить» икону, показывает новый «мир» во плоти, маркируя тем самым его изначальную противоправность: «Из переднего вагона вышли музыканты... построились и заиграли встречу... Приехавший военный начальник взойшел на трибуну – и тут ему все захлопали, не зная его фамилии. Народ... умильно уставился на оратора... может, дескать, лицо запомнит и посадит на поезд. Но начальник уехал... не запомнив ни одного умильного лица.

– А он же порожняком, – все едино – лупить будет! – спорили худые мужики...

... поезд уехал, постреливая в воздух...

– Дела! – сказал Пухов одному деповскому слесарю. – Маленькое тело на сорока осях везут!» (46).

Перед нами клоунада с хлопками и выстрелами, построенная на разноплановых сдвигах, где сам жанр, и развенчивающие смысл сравнения, и «разоблачительная» семантика числа «сорок» указывают на фантомный характер героя эпохи. Сам же «герой», уже угадывая роль, и, противясь жанру: «здесь не цирк, я не клоун», еще не догадывается об истинных последствиях затеянного им и его соратниками исторического спектакля. Выходя за рамки текста, отметим, что когда «смеховая» клоунада станет неотвратимо превращаться в кровавую, о чем «сигнализируют» в повести аресты, разгромы, деятельность Ревтребуналов, губочков, то с «героем» расправятся сообразно предложенному им сценарию¹.

Логика превращений и превратностей идей и судеб в постреволюционную эпоху живо пульсирует в «сквозных» диалогах Фомы Егоро-

приобретает иррациональный характер, становится предметом веры». См.: Арсентьева Н.Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. – М.: МПГУ им. В.И. Ленина, 1993. С. 314–315. С иных позиций об этом пишет Н.А. Бердяев: «...в русском нигилизме есть лжерелигиозные черты, есть какая-то обратная религия. Русская революция – феномен религиозного порядка, она решает вопрос о Боге <...> для русских социализм есть религия, а не политика, не социальное реформирование и строительство». См.: Бердяев Н.А. Духи русской революции // Из глубины: репринт. – М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 65, 70.

¹ Н.В. Корниенко отмечает: «Один из любимых тезисов Л. Троцкого о том, что главным уроком Парижской коммуны стала для русских революционеров организация „твердого партийного руководства“, „стальная организация действия с вождями“, безотказно работал во внутрипартийной дискуссии 1925–1927 годов при разоблачении троцкизма. В январе 1927 года Н. Бухарин, критикуя Троцкого, почти без изменений воспроизводит его позицию развития народного хозяйства 1920 года...» См.: Корниенко Н.В. «Страна философов». С. 231.

вича Пухова. Один из них проявляет судьбу революционного матроса Шарикова. Диалог держится нарастающим желанием последнего обратить в революционную веру Пухова: чем настойчивее пытается это сделать Шариков, тем «смешнее» разыгрывает свои отказы Пухов, «оголяя» истинный смысл того, во что ему предлагают верить. Логикой этого «оголения» и организуется сюжет. Если Шариков, будучи имманентным героем эпохи, бурно переживает «горе» своего неучастия во взятии Перекопа, то Пухов в своих «утешениях» друга дает осмысление истинно происшедшего:

«— Будя тебе ерепениться! — увещал Шарикова Пухов. — Пускай Врангель плывет, — другого кого-нибудь избузуешь!

— Эх!.. — крикнул Шариков и треснул кулаком по стойке...

— Дуй вплавь через пролив! — посоветовал ему Пухов. — Высадишь себя — десант получится.

— И то, — сказал было Шариков, но потом одумался. — Вода только холодна, да и волна большая — сразу захлебнешься.

— А ты обожди погоду! — рассказывал Пухов. — А воздух в подштанники надуешь, станешь захлебываться, пробей дырочку и вздохнешь!» (62)

Героическое «помрачение» Шарикова так велико, что он и не замечает пуховского «воздурения», всерьез обсуждая возможность «единоличного» совершения десанта. Это-то состояние духа и становится основой для «творческой» работы Пухова: он «рассказывал» о командире, которого никогда не видел, о собственном десанте на Врангеля в свете советов, даваемых Шарикову, о «песчаном» десанте, где совершил все в точности наоборот и т.д. Таким образом герой творит историю гражданской войны как героический миф о ней. Но именно этот миф узаконивается в качестве официальной истории. В сходной семантике дан и восстановительный период. С зорких позиций мастерового смотрит Пухов на начинающую оживать добычу нефти: «Его удивляло, отчего так много забот с этой нефтью.

— Где насос, где черпак — вот и все дело! — рассказывал он Шарикову. — А ты тут целую подоплеку придумал!

— А как же иначе, чудак? Промысел — это, брат, надлежащее мероприятие, — ответил Шариков не своей речью. И этот, должно, на курсах обтесался, — подумал Пухов. — Не своим умом живет: скоро все на свете организовывать начнет. Беда» (90).

Так, на смену революционно-героическому мороку во всех обертонах его неистовости приходит организационно-умственное по-

мрачение. Оно оказывается полюсным лишь в пределах антиномии, имеющей одну общую рационально-утопическую основу. В результате нового морока живые и нужные стране дела превращаются начавшими умствовать Шариковыми в «надлежащие мероприятия», т.е. «пустотосозидание». Причем делает это Шариков с той же «матросской» безрефлексийностью, с какой пытался «избузовать» всех врагов революции. Перед нами по-своему цельный и искренний герой, это ценит и любит в нем Пухов, метаморфозы Шарикова чисто внешние, они не задевают его сущности, связанной с «неизвестностью себе»: он хоть и начальствует на автомобиле, но не в силах «выйти из истории», отрефлексировать ее смысл, а потому оказывается лишь «надлежащим» исполнителем очередного её витка. Его перемены суть изменения официально-знаковой оформленности этих витков.

Второй микросюжет организован «сквозными» диалогами Пухова с его помощником Зворычным. Если матрос Шариков суть воплощение самой субстанции революции во всей парадигме ее превращений, то Зворычный проявляет другую парадигму – приспособление к революции, поиск в ней своей ниши. Смысл двух первых диалогов, введенных с участием Пухова в Новороссийском десанте, также определяется контрапунктивностью: тоскующий по умершей жене Пухов поехал «громить» Врангеля. Подобно ему, утративший маленького сына Зворычный, «залез в партию». Оба героя изначально не находят своему сердцу места в революции. И лишь когда Сердце начинает оскудевать, образовавшуюся пустоту и тот, и другой заполняют Умом революции. Однако степень и результаты этого заполнения резко различны. Если Пухов, соприкоснувшись с организационно-умственным мороком, предпочитает остаться «свежим», то его бывший помощник отождествляет морок с полнотой собственного бытия. Вот спор Пухова и Зворычного о самом главном – качественной стороне совершившегося переворота:

«— Общность! Теперь идешь по городу как по своему двору.

— Знаю, — не согласился Пухов, — твое — мое богатство! Было у хозяина, а теперь ничье!

— Чудак ты! — посмеялся Зворычный. — Общее — значит, твое, но не хищнически, а благоразумно. Революция, брат, забота!

— Какая там забота, когда все общее, и по-моему — чужое! Буржуй ближе крови дом свой чувствовал, а мы что?

— Буржуй потому и чувствовал, потому и жадно берег, что награбил: знал, что самому не сделать! А мы делаем и дома, и машины —

кровью, можно сказать, лепим, – вот у нас-то и будет кровно бережливое отношение: мы знаем, чего это стоит! Но мы не скупились над имуществом – другое сможем сделать...» (79).

Революционный переворот преобразовал личную собственность в «общую», но стала ли от этого «общая» собственность действительно твоей, кровно-личной для каждого? Зворычный даже не спорит, а «смачно» утверждает это положение с позиций официальной версии развития советского общества: «революция-забота», «буржуй-грабитель», «у нас – кровно бережное отношение». Пухов же доказывает прямо противоположное: общее – значит «ничье», «чужое», исходя из реально-бытовой истории народа, опознавательные знаки которой составляют тревожный фон диалога¹. Он совершается под «причитания» дальних церковных колоколов «над погибающим миром» и уже совершившейся гибели пуховского дома как «очага», где «ни бабы, ни костра», а поселившаяся вместо них «тоска». Разговор, однако, получается «в профиль», ибо перед Пуховым, условно говоря, человек «галлюцинирующего» сознания, т.е. сознания, которое уже «не работает» как инструмент осмысления реальной действительности, а служит лишь автоматическим отражателем ее «надлежащего» образа.

Этот глубинный, «онтологический» по своей сути, сдвиг в массовом сознании и изображает А. Платонов. Именно здесь таится основа для реального воплощения угрозы Зворычного поставить бывшего друга «к стенке». О том, что это именно так, свидетельствуют и тайные думы Пухова: «...нельзя жить зря и бестолково, как было раньше. Теперь наступила умственная жизнь, чтобы ничто её не замусоривало. Теперь без вреда себе уцелеть трудно... а если сорвешься с общего такта – выпишут в издержки революции как путевой балласт» (87). Так, жизнь, позволившая ужать себя до «общей жизни», спонтанно обращается в «умственную жизнь», преследующую и истребляющую все иные её проявления.

¹ Рассуждая по поводу «дилеммы» общественная (=общая) / частная собственность, К.В. Чистов пишет, что первооткрыватель теории общественной собственности как основы справедливого общественного устройства Т. Мор не был окончательно убежден в ее справедливости, о чем свидетельствует первая часть его «утопии», написанная после второй. «Мор предчувствовал, – отмечает ученый, – что отсутствие мотивировки труда собственностью может развратить тружеников. Мы знаем теперь, что общая („всенародная“) собственность может вовсе не восприниматься как принадлежащая каждому. Каждому – оказывается никому, она превращается в абстракцию, не способную мотивировать ни труд, ни отношение к общей собственности как к своей». См.: Чистов К.В. Утопии и современность // Русские утопии. – СПб.: Изд. дом «Кorvus», 1995. С. 32–33.

Они будут выметены, как мусор, или выброшены, как путевой балласт. Уцелеть в исторически абсурдном движении можно лишь в умственном такте – без оглядки на Сердце. Так, Балаган истории неотвратимо приближается к краю Трагедии, где становится неуместным не только смех, но наказуем и рожденный Сердцем здравый Смысл.

«Гомогенность» утопического сознания религиозному, обуславливающая переход Идеи в Веру и, соответственно, партии в «новую церковь», определяет соскальзывание героического вдохновения в организационно-умственное помрачение, коллапсирующее всяческое проявление живой жизни на втором этапе. «Госум», покончивший с Сердцем, безнадежно деформируется и сам, живя не Миром во всей полноте его проявлений, а официально-государственной галлюцинацией о Нем. Однако свертывание «смехового раздвоения мира», проявляющее перерождение большевистской утопии в тоталитарную, не означает у Платонова тупика Бытия. «Неудача» в исторической горизонтالي снимается, находя всеразрешающий смысл в вертикали бытия Вселенского. Так, в общем ритме пуховских путешествий обращает на себя внимание одна закономерность. Как только у героя начинает оскудевать Сердце, а вместе с ним сжиматься, жухнуть, уменьшаться пространство бытия в целом, он отправляется в путешествие. Причем побуждает Пухова к путешествию как поиску сердечной истины работа Солнца. Герой как бы живет в едином с ним ритме, подчиняясь его глубинному пульсу. Это единение с Солнцем, где герой предстает в сокровенной, генерирующей все остальные стороны его личности ипостаси, становится миромоделирующим началом для третьего жанрового образа, маркирующего выход из исторического существования.

Образ Солнца один из самых сложных в творчестве А. Платонова. Он проявляет надежду художника обустроить планету Земля, сделать ее уютным домом для человечества¹. Платоновское содержание образа солнца связано, как показала Н.М. Малыгина, с научными открытиями К. Тимирязева, обнаружившего, что солнечный свет «превращается в те силы, которыми живет, движется и существует сам владыка природы – человек»². Как соотносится этот образ с двумя остальными? Вглядимся в жанровую интенцию пуховских путешествий.

¹ Надежда на спасение человечества связана у А. Платонова с освоением космоса и имеет не только философские истоки, но и литературно-художественные, связанные с символизмом и футуризмом.

² Цит. по кн.: Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». – М.: ТЕИС, 2005. С. 191.

Так, первое путешествие вызвано не сердечным участием в революции, герой «к ней был мало причастен», а желанием преодолеть душевную «бесприютность», возникшую после смерти жены. Неслучайно Пухов зовет своего друга не столько воевать и помогать войне, сколько увидеть «южную страну» и «горные горизонты». Причем по времени это путешествие совпадает с началом Весны, но вожаемая «страна» быстро превращается в «глупый город» с «порочным климатом», а «горные горизонты» – в «дикие горы, очерченело громоздившие пешеходную землю». И причиной тому опять же оказывается «время солнечного сияния», когда герою открывается «порочная дурость людей», невнимательных «к занятию» жизнью. В границах «солнечного сияния» герой вступает в контакт с Землей, Почвой, Ветром: «Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голой ногой, тесно совокупляясь с ней при каждом шаге. Движение по земле всегда доставляло ему телесную прелесть – он шагал почти со сладострастием. Ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, открывающего страннику свою девственность и не дающего её, и Пухов шумел своей кровью от такого счастья» (64).

Герой здесь как бы выпадает из «малого времени» (М. Бахтин) конкретной истории с её «членами» и «секретарями», оказывается в «большом времени», где «даже далекий Зворычный был мил и дорог Пухову». В этом Времени и находит место «бушующее сердце» героя, обретая единство такта с бытием Вселенной¹. «Бушующее», или «трепещущее сердце», – важнейший образ в утопическом хронотопе. Оно означает возможность слияния человека с космосом, растворения в нем («Маркун»). «Сладострастие» размножения в естественно-природной круговоротности жизни, сменившееся «сладострастным» разрушением «несправедливой истории», преодолевается (снимается) здесь столь же «сладострастным» единением героя с Солнцем-Любовью, Землей-Почвой, Ветром-Вестником вселенной как гомогенными ему космическими телами. Это единение и пробуждает жизнь Сердца, делает её так же, как и жизнь Солнца, – «бушующей и трепещущей», стало быть, способной к творчеству. Итак, результирующий смысл

¹ Идея единства такта человеческого сердца и космоса восходит к эстетике символизма, в частности, к философии Вл. Соловьева, где предполагается слияние человека с миром в надежде, что родится новый сверхорганизм, в котором человек, отказавшись от своей личности, обретет иное бытие и бессмертие. См.: Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». С. 209.

утопии большевизма как явления конкретно-исторического оказывается в со-противо-поставлении с авторской утопией – условно назовем её Утопией Сердца – как феноменом расширения человеческого сознания. В архетипе она, на наш взгляд, имеет и фольклорные корни – утопию «Небесного царства»¹.

Как же Утопия Сердца «состыкуется» с исторической? И, соответственно, вселенское бытие Фомы Пухова как двойника автора-повествователя – с его «волением» в конкретной истории? Вот о чем думает Пухов, «сажаясь в бурьян» – традиционное место, где рождаются и текут сокровенные мысли платоновских героев о мире: «...Пухов принимал во внимание силу мировых законов вещества и даже в смерти жены увидел справедливость и примерную искренность. Его вполне радовала такая слаженность и гордая откровенность природы и доставляла сознанию большое удивление. Но сердце его иногда тревожилось и трепетало от гибели родственного человека и хотело жаловаться всей круговой поруке людей на общую незащитность. В эти минуты Пухов чувствовал свое отличие от природы и горевал, уткнувшись лицом в нагретую своим дыханием землю, смачивая её редкими неохотными каплями слёз» (65). Здесь запечатлен процесс расширения человеческого сознания за счет работы «трепещущего» Сердца: если ум человека живет в ладу с природными законами, то «тревожащееся» Сердце открывает Пухову его отличие от природы, указывая путь к открытию иных, безгибельных оснований Бытия, пересмотру традиционных этических представлений. Ядром новой – вселенской – этики и оказывается осознание Пуховым противоправности природных законов с точки зрения своего «бушующего сердца». В векторе новой этики и увидел Пухов конкретную Революцию с каскадом её метаморфоз: «Когда умерла его жена – преждевременно от голода,

¹ «В календарном фольклоре и в заговорах, – пишет Т.А. Новичкова, – Небесное царство – причина вечного обновления жизни. Рай, ирий открывается как определенное время года – весна; вечное блаженство достижимо только при совмещении пространственных и временных координат. Весна как время пробуждения не только природы, но и мертвых сближала небо и землю в одном, счастливом и опасном мгновении, пасхальная неделя давала простому смертному средства к тому, чтобы стать невидимым или самому узреть Небесное царство, дарует человеку власть над временем: только там он независим от него, не подвержен законам годовых и жизненных круговоротов, там он выходит из замкнутого пространства, ограниченного рождением и смертью, сменой зим и весен, дней и ночей». См.: Новичкова Т.А. Приближение к раю: утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские Утопии. С. 200–201.

запущенных болезней и в безвестности, – Пухова сразу прожгла эта мрачная неправда и противозаконность события. Он тогда же почуял – куда и на какой конец света идут все революции и всякое людское беспокойство. Но знакомые коммунисты, прослушав мудрость Пухова, злостно улыбались и говорили:

– У тебя дюже масштаб велик, Пухов; наше дело мельче, но серьезней.

– Я вас не виню, – отвечал Пухов, – в шагу человека один аршин, больше не шагнешь; но если шагать долго подряд, можно далеко зайти, – я так понимаю» (66).

Здесь замечательно явлена та разномасштабность, которая и определила многаярусность жанровой модели «Сокровенного человека». «Знакомые коммунисты» вселенское дело революции подменили самостийно-умственными целями, масштабом в «один аршин». Глубинная суть этой подмены в том и состоит, что в «аршинной» революции не оказалось места для Сердца. Оно в буквальном смысле стало «не-у-мест-ным». Коммунисты-чертежники вычеркнули даже само место – Бога – куда, по мнению небогомольного Пухова, люди по привычке помещали свое сердце, предопределив тем самым апокалипсические черты революции. Однако герой понимает и скрытую в этой разномасштабности диалектику: вселенскую революцию совершить без «аршинной» нельзя: «...когда шагаешь, то думаешь об одном шаге, иначе бы шаг не получился» (66).

«Аршинной» революции, осуществленной лишь с учетом «любви к своему классу» и потому чуть не затомившей жизнь, противопоставляется Забота Солнца о Земле: «Солнце подсушило осенние кочки и сияло горящим золотом, ровной радостью и звенело высоким напряженным тоном. От таких событий у очевидца Пухова слюни на губах показывались, что означало удовольствие. Хотелось соскочить с поезда, пощупать ногами землю и полежать на её верном теле» (72). Умную, слаженную работу-хозяйствование солнца-природы Пухов оценивает с позиций этических – «гуманно!» Из уст Пухова получит поощрительную оценку и «лихое» южное солнце, сварившее когда-то нефть в недрах земли: «Вари так и дальше! – сообщал вверх Пухов...» (90). Именно «гуманность» природы, возвращая Пухова к полнокровному ощущению бытия, вплоть до сублимированной жажды обладания, дарит ему узнавание родины. Однако кровная родина так и остается «душевной чужбиной», ибо сколько герой ни старается, он не может отыскать здесь места своему «бушующему сердцу».

И вновь, влекомый начинающей «подогреваться» зимой, Пухов отправляется в странствие. Это конечное странствие по вполне реальному пространству навсегда изымая героя из локуса кровной родины, вновь возвращает / впервые помещает его в центр солнечной работы – Баку. И в этом плане финал повести может показаться загадочным. Баку здесь не имеет ничего общего с тем городом, в котором героя «разбирала тяжелая злоба»: «Кругом шла хорошая жизнь. Кто такой Шариков? – друг. Чья нефть в земле и скважины? – Наши... Что такое природа? – Добро для бедных людей» (90–91). А главное: «Больше не было тревоги и удручения от имущества и начальства... Со дня прибытия в Баку Пухову стало навсегда хорошо» (91). Создается впечатление, что герой пересёк не столько пространственные границы, столько барьер иного измерения, где идет иная жизнь, совсем не похожая на реальную, в которой оказалось возможным перерождение «заросшей жизнью души» Пухова. Это «иное измерение» в «Сокровенном человеке» оказывается не вовне, не ино-пространством, а внутри: человеческая душа расширяется, вбирая в себя всю Вселенную: «Пухов шагал, наливаясь какой-то прелестью... Весь свет переживал утро... Нечаянное сочувствие к людям, одиноко работавшим против вещества мира, прояснилось в заросшей жизнью душе Пухова. Он постепенно догадывался о самом важном и мучительном... нечаянное в душе возвратилось к нему. Отчаянная природа перешла в людей и смелость революции. Вот где таилось для него сомнение» (91).

Перерождение совершается по законам смерти / воскресения, т.е. мистериальным. Летоисчисление новой души человека идет от революции как родового акта: «Это было трудно, резко и сразу легко, как нарожение» (91). Во второй раз – «после молодости» – жизнь в пространстве Души вспыхнула во всей «роскоши» и «неистовстве»; «как и давно» Пухов почувствовал «родственность всех тел к своему телу». С возвращением душе «нечаянного» Пухов, как и Филат, ощутил себя полнокровным обладателем бесценного дара жизни, что и позволило, наконец, разрешить главное сомнение: «отчаянная природа» перестала мучить людей потому, что они нашли в себе дар и силы стать Ею, очеловечив Её собою. Это мистериальное воскресение – космос, перенесенный внутрь себя – позволило Пухову оставить «душевную чужбину» как «ненужную жену» и узнать «теплоту родины», будто вернуться «к детской матери». Кульминационной точкой финала оказывается таяние / рождение Пухова в лучах солнца, где в изумляющей пластике дано перетекание друг в друга двух космических тел – Чело-

века и Солнца: «опустевшее, счастливое тело» Пухова и напрягшиеся над миром «свет и теплота утра», «постепенно» превращающиеся «в силу человека». Но это чудо перерождения человеческой души в новую душу как сотворения Нового Мира, рожденного «хорошим утром», идет у Платонова бок о бок с другой оценкой того же «утра» усеченно-го, редуцированного, низведенного до «революционного вполне».

Подведем некоторые итоги. Попытка увидеть событие революции в перспективе рождения нового Мира и обновленного Человека потребовала от Платонова необычайно сложной жанровой модели, в которой соприсутствуют разные жанровые образы, находящиеся друг с другом в отношениях само- и взаимоотражения, рефлексивных¹. Взаимоосознание друг в друге образов Героической драмы и исторического Балагана проявило глубочайшую разведенность Бытия и Истории. Иначе говоря, борясь с «несправедливой историей», человечество осознало своего истинного противника – несправедливый закон бытия, обрекающий человека на саму эту борьбу. Мера, глубина и масштаб этого осознания порождают в герое «Сокровенного человека» ростки новой – вселенской – этики, где человек духовно поднимается до возможности давать оценки и предъявлять этические требования Мирозданию в целом. Собственно, суть художественного открытия «Сокровенного человека» в том и состоит, что А. Платонов изображает невозможность «кончить историю» изнутри неё самой и нереальность «выйти из неё» кроме как, осознав её смысл, с внеположных ей позиций. Эти позиции художник и проявил, условно говоря, в *координатах Утопии Сердца*. В «Сокровенном человеке» данная утопия реализует себя на сюжетном уровне преображением Баку в идеальный город, получающий очертания человеческой души, вернувшейся к «детской матери» как своему первообразу, смысл которого у Платонова связан не с Божественным происхождением человека, а с Космическим. Поэтому в мире автора нет ничего абсолютного – везде неоконченность, неоформленность, двоение как черты становления.

По той же причине актуализированными в первую очередь оказываются мифопоэтические архетипы, связанные с архаикой, матриархатом, язычеством. Когда же Платонов обращается к архетипам христианской культуры, то избирает лишь те, которые отвечают его, условно говоря, внерелигиозным космическим целям. Одной из таких форм

¹ О принципах жанровой рефлексии в творчестве А. Чехова см.: Валиева Г.М. Рефлексия как основа образотворчества в системе чеховской прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1992. С. 15.

и является мистерия¹, несущая в себе возможность художественно отобразить Сотворение нового Бытия. Фома Пухов в идеальном городе Солнца, преображаясь в космическое Тело, взаимодействует с другими космическими Телами. Способ преображения героя: «Пухов сам не знал – не то он таял, не то рождался» (92) – и олицетворяет возможность сотворения нового Бытия. В этом плане жанр мистерии является в «Сокровенном человеке» некоей метажанровой формой, равномасштабной бытию и потому способной «объять» смысл «страстей», одновременно происходящих в Мироздании, Истории, Человеческом Духе. Разные жанровые образы, в которых отражаются, осознаются, отображаются эти «страсти», представляют собой как бы различные ярусы мистериального целого.

¹ «Однако и Мистерия как „тайная“ религия избранных существовала наряду с религией народной. Ее начало скрывается от нашего исторического взгляда во мраке происхождения народностей». См.: Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. – М.: Интербук, 1990. (Репринт, 1910). С. 13. На мистериальность повести Платонова «Джан» указал В. Турбин. См.: Турбин В. Мистерия Андрея Платонова // Молодая гвардия. 1965. № 7. С. 293–307.

МЕЖДУ УТОПИЕЙ И ИСТОРИЕЙ: ИСТОРИКО-ФАНАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

П.С. Глушаков¹

Историко-фантастический жанр в литературе Русского Зарубежья – явление своеобразное, но далеко не оригинальное, имеющее довольно солидную и давнюю традицию. Вместе с тем, именно в эмиграции, думается, обычное превалирование фактического элемента было несколько нивелировано самой ситуацией изгнания, во многом столь нереальной, что определенно «заслоняла» собой выдумку. Утопические грезы теоретиков явились кошмаром реальности, в буквальном смысле претворились в жизнь, став, таким образом, фактом не литературы, а *истории*. Так сама жизнь актуализировала жанр историко-фантастической беллетристики. История здесь вышла на передний план, несколько потеснив утопию (это, в целом, показательный пример функционирования синтетических жанровых форм: редукция или наращивание сущностных элементов)².

Термин «историко-фантастический» жанр можно понимать в двух его основных значениях. В первом – широком – значении это форма литературных произведений, объединяющих в своей содержательной структуре элементы фантастической и исторической прозы. Взаимосвязь этих элементов в каждом конкретном случае будет разной, но опора на историчность несомненна. Невозможно себе представить любое произведение без принципа временной обусловленности, без стадийности развития действия, без опоры на выработанные самой объективностью «хода времени» факты и закономерности, – словом, без «знаков» исторического повествовательного континуума. Во втором – узком – значении под названным жанром будет пониматься собственно литературная утопия (антиутопия как вариант смены знака³).

¹ © П.С. Глушаков, 2011.

² См.: Шестаков В.П. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. – М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 5–32; Bliesener E. Zum Begriff der Utopie. – Fr. am Main, 1950; Neusüss A. Utopie. Neuwied und Berlin, 1968; Глушаков П.С. Историко-фантастический жанр в литературе Русского Зарубежья // Сибирский филологический журнал. 2006. № 3–4. С. 20–34 и др.

³ Об утопии как антижанре, метажанре см.: Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. – М., 1991. С. 233; Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века: монография. – Томск: Изд-во ТГУ, 2005. С. 25–26.

Различия между этими двумя пониманиями существенны: утопия – то место, которое не существует (*utopos* – отсутствие топоса), тогда как действие в историко-фантастических романах, напротив, разворачивается в конкретной стране или «посттопосе» (том месте, которое, как в рассматриваемых ниже произведениях эмигрантов, «называлось Россией»). Утопия начинается «с нуля», появляется «чудесным» образом и устанавливает уже *существующие* закономерности. Утопия *данное*, завершённое и конечное. Она герметична, закольцована, «интересуется» исключительно сама собой. Утопия выключена из пространственно-временных отношений, она мыслится как инвариант. Историко-фантастический жанр, напротив, разомкнут: он повествует о создающемся и развивающемся. Большое значение уделено предшествующим событиям, миру «до» сотворения «новой реальности». Можно даже сказать, что собственно классический исторический жанр служит обязательным элементом структуры произведения, его легальной, базовой формой.

Названия утопических и историко-фантастических произведений дают наглядную картину оппозиции по признаку «историчность ~ герметичность»: «Вести ниоткуда» У. Морриса, «Эревуон» С. Батлера (в обратном порядке – «nowhere» – «нигде») и «Круги времен» И. Наживина, например, где заявлена тема цикличности, повторяемости. Кроме этого, утопия насквозь социальна, ее интересует общество и государство, тогда как главное место в историко-фантастических текстах занимает тема культурного и нравственного переустройства. Излишне и говорить, что применительно к русской литературе именно историко-фантастический жанр стал в силу описанных причин преобладающим.

Расцвет утопии и историко-фантастического жанра приходится на конец 20-х годов XX века. В русской литературе хорошо известны произведения Валерия Брюсова («Земля», «Республика Южного Креста»), Николая Фёдорова («Вечер в 2217 году»), Александра Богданова и многих других. Наиболее же традиционной формой тематики и нарратива выступает сон как пространство / время «возможного несбыточного». Сон как мотивная аллюзия присутствует едва ли не в каждом из произведений литературы Русского Зарубежья. С одной стороны, это жанровая эмблема и форма воплощения фантастических сюжетов, с другой – форма претворения самой истории. Жизнь как сон, претворенный в несбыточных вариациях фантазии, противостоит

конечности самой истории. Невозможность изменить историю приводит к изменению «форм ее реализации». Историко-фантастический жанр в литературе Русского Зарубежья и явился реализацией такого рецепционного новаторства.

Одним из первых образцов рассматриваемого жанра стала книга повестей Ивана Наживина «Во мгле грядущего», изданная в Вене в 1921 году. Литературным «претекстом» произведения, по всей вероятности, выступил известный роман М. Конрада «В пурпурной мгле» (1895), в котором опустошительные войны (речь в романе идет о Тридцатом столетии), сотрясающие Европу, приводят к открытой мировой войне и, как следствие, гибели всей цивилизации. Небезынтересно, что большое внимание Конрад уделяет культурной проблематике, а социальные преобразования остаются только фоном повествования. Символичной выглядит деталь: в запущенном саду, олицетворяющем собой вековую культуру европейцев, расцветает огромный кактус, знак дикости и ориентальной направленности новой культуры (не этот ли символ лег в основу романа «За чертополохом» П. Краснова?).

Сюжет повести «Круги времен» (1921), входящей в сборник, составляют события 1947 года, но сам «идеологический каркас» текста выстроен таким образом, чтобы фантастическое стало только звеном исторической концепции автора. Именно так и никак иначе не воспринимается основная фабульная коллизия произведения: вторая мировая война закончилась (оставим, конечно, в стороне «провидческие» схождения, которые любопытны только как игровой элемент «судьбы постфактум»), Европа пытается найти новые пути своего развития. Между тем, не преодолены противоречия между странами, есть недоверие и открытая вражда. Только немногие, в числе которых русский князь Глеб Суздальский, представитель новой русской аристократической династии, видят новую угрозу Европе. Угроза эта – несметные полчища «нового Чингисхана» – объединенный Восток, начавший реализацию своих экспансионистских целей (здесь проявляется «антиевразийство» автора). Для читателей произведения становится очевидной злободневность проблем изображаемого 1947 года в контексте времени его написания (актуализируя повторяемость истории в самом заглавии, писатель реализует идею о «спирали истории»). Процесс «аллюзирования» только усиливается, нашествие «восточных народов» подается в парадигме «Монголо-татарского нашествия» – таким образом, история, по И. Наживину, приобретает «спиралевидные» («мёбиусные») очертания: из настоящего в будущее – из будущего

в прошлое. История, по мысли автора, – череда затуханий и возвращений, пульсирующая субстанция. Неслучайна символика заросшего сада и вновь культивированного парка. Человек тогда подобен садовнику, а история – вечной природе.

Картины европейских бедствий выписаны И. Наживиным довольно впечатляюще: «С одной стороны стоит старая Европа, только что пережившая тяжкую, долголетнюю войну, Европа, только что начинающая приходить в себя после долгого ряда всяких социалистических „опытов“, в конец расшатавших её хозяйство, Европа, мятущаяся в иступлённых распрях, Европа голодная, раздетая, поражаемая эпидемиями, усталая, измученная, с упавшим до последней степени производством, с миллионами безработных, Европа, где нет в то же время сырья для фабрик и где за отсутствием топлива умирают последние железные дороги, Европа, охваченная чисто апокалипсическими бедствиями, а с другой стороны – бесчисленные, как песок морской, объединённые ненавистью к европейцам, народы Азии с могущественным императором монголов во главе. Представьте себе бесчисленные миллионы этих воинов, которые довольствуются горсточкой риса в день, спят где угодно под открытым небом и презирают смерть. Я говорю вам: это новый всемирный потоп, это гибель всего христианского мира, если мы не опомнимся, не объединимся и не пошлём наших крестоносных легионов навстречу Дракону, несущему нам погибель из необозримых степей Азии...»¹

В таких условиях возрастает «мессианская роль» России: «Россия под мудрым водительством нашего молодого императора только что начала оправляться от тяжёлых последствий многолетней гражданской войны, как была снова вовлечена в европейскую войну. На этот раз мы исполнили свой долг до конца и снова стали в наши естественные национальные границы. Теперь на возрождающуюся к новой жизни страну обрушивается новое бедствие, нашествие народов Азии. Господа, припомните: это уже второй раз в истории принимает Россия на себя роль щита Европы, обращённого на восток. Мы выполняем долг наш с честью, но – мы изнемогаем, господа. В наших интересах немедленно прийти к нам на помощь, – враг уже у ваших дверей. Если бы вы видели, во что обращена им цветущая Сибирь и вообще те области, которые он прошёл, вы не колебались бы ни одной

¹ Наживин Ив. Во мгле грядущего. – Вена, 1921. С. 73–71. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

минуты... И города, и сёла, и всё, что попадает на пути, стирается им беспощадно с лица земли, всё негодное для тяжелых работ население истребляется, а всё, что может работать, угоняется в тыл, в чёрное, беспросветное рабство... Господа, у меня нет слов, чтобы изобразить перед вами весь тот ужас, что свершается там, на востоке... На наших глазах воскресает далёкое прошлое, времена Чингисхана, времена Атиллы, на взбаламученную, захлёбывающую в братской крови Европу идёт какой-то новый суд Божий. Мы должны забыть всё и единой светлой ратью рыцарей без страха и упрёка встать на защиту наших очагов и великих идеалов человечности и культуры...» (75–76).

Центральной поэтической мифологемой повести у И. Наживина, весьма, впрочем, скудной на изобразительные средства, выступает тема Агасфера. Вообще, этот образ в тех или иных вариантах появляется (например, у Ивана Лукаша¹) в целом ряде текстов литературы

¹ См. рассказ Лукаша «Иуда» (1928). Фабула рассказа проста: вечером в редакции некой газеты остался репортёр «по хронике происшествий»: «Этот бледный хорошо выбритый человек, похожий и на актёра, и на профессора, скучает на праздниках, а газета сегодня не вышла. С изумлением просматривал он в газете свои заметки – повесился, воры, фальшивые векселя, двойное самоубийство, – но это все было вчера, а сегодня, когда не вышла газета, как будто остановилась вся жизнь и замерла на вчерашнем дне. Этот человек был репортером, и потому часто казалась ему вся жизнь только столбцом происшествий за день». Время и место происходящего предельно обобщено, сложно с уверенностью говорить об этом, но, исходя из концепции автора, соединяющей прошлое, настоящее и вневременное, можно предположить, что Лукаш рисует картину эмигрантской действительности 20-х годов, хорошо ему знакомую атмосферу журналистской жизни. Таким образом, появившийся в дверях редакции припозднившийся посетитель, чрезвычайно странный, наделённый чертами вечного скитальца, перекачиполя любопытно вписывается в реальную судьбу многих подобных искателей заработка, просто «неприкаянных» посетителей, которые и обивали пороги русских изданий в надежде на свой шанс. Между неожиданным посетителем и репортёром происходит странный диалог, выписанный Лукашом не без едва заметного ироничного снижения (чего, к примеру, стоит сентенция «Газете известны все новости», вложенная в уста самого Иуды). Это явственное снижение, думается, введено автором далеко не случайно, оно призвано «уравновесить» евангельскую высокую сюжетику с беллетристической заданностью рассказа, попытаться вписать вечное в рамки сиюминутного. Кроме этого, не надо забывать, что рассказ идёт в пасхальном номере газеты, все материалы которого подобраны соответственно этому светлому праздничному мироощущению и вовсе не располагают к сложному рефлексированию читателя. Диалоги рассказа вместе с тем убедительны, ведь, как мы понимаем, репортёр газеты ни в коей мере не догадывается о личности своего посетителя, а после окончания необычной встречи и

Русского Зарубежья. Вместе с тем, «агасферовская» мифосимволика выполняет в историко-фантастических произведениях не просто экзотическую (так сказать – добавочную) функцию, но служит важным формообразующим элементом повествования. Дело в том, что Агасфер – это, во-первых, вечный образ литературы, становящийся участником исторического процесса, соединяющий времена. Во-вторых, образ, указывающий на повторяемость судьбы: неприкаянное странничество сопрягается с эмигрантским мироощущением. И, наконец, пусть косвенно (данная характеристика вложена автором в уста итальянца-теософа, мистика и скептика), создаваемый И. Наживинным миф оценочен: погрязшая в гордыне и «немудрости» европейская цивилизация несет «бремя испытаний». Это не рок и случайность, а заслуженная кара, возмездие. Образ же эмиграции в повести – символ вселенского изгнанничества, которое, в свою очередь, преодолеваемо лишь добровольным и осознанным единением здравомыслящих людей.

«Трагический оптимизм» автора опирается не на фантастическое прогнозирование возрождения России, но на понимание *истории* как развивающегося процесса в целом позитивного. Будущее открыто в повести, оно не дано в виде готового рецепта, оно – возможность, но не предопределенность. Путь от «пустыни» («Ведь там тоже пустыня...»), – говорит один из героев, имея в виду Россию) до воссозда-

вовсе воспринимает её как сон, видение, рассеявшееся, как табачный дым, повисший в комнате редактора (первое предложение всего рассказа).

Лукаш пытается предложить новый вариант апокрифического прочтения истории Иуды, и этот вариант вновь «выводит» известного героя в «зону относительной невиновности», одновременно контаминируя образ с другим, псевдобиблейским, – Агасфером. «Вечный жид» – персонаж позднего средневековья, его имя только стилизовано «под библейское», а сам мифологический сюжет, в свою очередь, связывается с корпусом легенд о «вечных странниках» и «вечно проклятых» (о Каине, к примеру). С Агасфером лукашевского Иуду роднит отталкивающая внешность и, конечно, сам принцип «бесприютного скитальчества». Вместе с тем, Лукаш, видимо, знал и легенды о «появлении» Агасфера в городах (средневековый блок этих легенд очень многочислен, они встречаются в виде устных прозаических легенд вплоть до середины XIX века, когда, например, в 1868 году в одной из американских газет было опубликовано сообщение о появлении этого «персонажа» «на публике»). Иуда в рассказе Лукаша исчезает так же неожиданно, как и появился, вызвав у репортёра только улыбку: «Однако и померещится... Иуда... „Иуда в редакции“... Заголовок был бы не дурен, но тему редактор не пропустит, скажет: тут не заметка, а целый богословский трактат». «Богословский трактат» превращается в пасхальный фельетон, но сам сюжет, изобретательный и оригинальный, существенно дополняет литературно-мифологическую традицию русской «искариотики».

ния *нового, лучшего* мира очень сложен. Возрождается (что принципиально важно — и здесь проявлена «антиутопичность» писателя) не прежняя Россия, но надежды на новообразование молодых граждан. Опорой такого воссоздания является, впрочем, «старая» европейская культура, функционирующая как инвариантный механизм познания высших законов при помощи эстетического освоения действительности. Европейец преодолевает в себе «ген разрушения» посредством осознания себя не ниспровергателем, бунтарем против Бога, но мудрым Человеком. Князь в повести размышляет:

«Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede schöne Lust,
Und alle Näh und alle Ferne
Begriedigt nicht die tief bewegte Brust!

Боже, как это всё далеко, далеко... — задумчиво пробормотал он и, поцеловав книгу, хотел было поставить её на полку, но подумал мгновение и положил её в карман. — Да,

Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne...

На улице раздался вдруг дикий хохот. Князь с винтовкой в руках осторожно выглянул в пробоину: по пустынной улице бегал, беспорядочно размахивая руками, высокий, худой, как скелет, сумасшедший в лохмотьях. Подбежав к трупам калмыков, он лихорадочно обыскал их и, ничего не найдя, выпрямился, погрозил кулаком в небо (прямая „культурная апелляция“ к гётевским „небесам“. — П.Г.) и снова страшно захохотал» (89).

Мировая история и мировая культура как бы «сгущаются», и этот суггестивный элемент осознан животворным веществом для нового поколения европейцев: «Из глубины парка под звуки тихой, немного печальной музыки выходят пещерные люди в звериных шкурах и с огромными дубинами в руках, ассирийцы с гофренными бородами, евреи с Моисеем, фараоны, Будда со своими учениками, скифы, вакханки, Сократ, Фрина и Аспазия, персы, Александр Македонский, Юлий Цезарь со своими легионами, Клеопатра, Пилат и апостолы, огнепоклонники, Атилла с гуннами, византийский царь со своими пышным двором, монахи, отшельники, викинги, славяне с берегов Волхова и Днепра, рыцари, Христофор Колумб, краснокожие, Магомет, сарацины, папа, негры, флорентийские художники, Ян Гус в своём колпаке, Шекспир, блестящий двор французских королей, Пётр Великий, запорожцы, Робеспьер, Марат, Дантон, Наполеон, Гёте, Шиллер, Кант, Бетховен, Моцарт, Бисмарк и германская гвардия, демагог с ше-

велюрой и красным бантом, танцовщицы, голодные индусы, Толстой, лётчики, японцы... – вся пёстрая история человечества...)» (92–93).

История в повести создается «с нуля», тогда как собственно культура продолжается на новом «витке восприятия», принципиально неуничтожима. Такое осознание потребовало от Наживина введения идеи «нового человека», поэтически же эта тема выражена мотивом «Нового Ковчега». Вся определенно «демиургическая» картина творческого Нового Мира (название главы «Восстановление Храма» вносит и латентную масонскую символику) поставила перед писателем вопрос о духовно-нравственных ориентирах нового человека и социума в целом. Писатель решает проблему в духе «религиозного синкретизма»: «Когда несколько лет тому назад над человечеством разразилась эта страшная катастрофа, в кровавых пучинах её погибли все завоевания человека, вся наша тысячелетняя культура и – религия... <...> Но как молиться теперь? Выбрать одну из старых религий? Их много – какую? И где храмы? И где подготовленное священство? И, главное, неужели же возьмём мы на свои слабые плечи все ошибки тысячелетий, все преступления, всю их вражду? Нет, мы должны использовать богатый опыт прошлого, но начать строить заново...» (109–110).

Историко-фантастическая беллетристика, как можно убедиться, – это *идиомифологическое* жанрообразование. В историко-фантастической прозе превалирует индивидуально-субъективный, *авторский миф о возможном*, тогда как в утопиях существует картина идеального. Данное различие говорит о степени «свободы» в жанровых разновидностях: утопия в этом смысле более свободна, но и более абстрактна. Историко-фантастический жанр исходит из понимания мира как объективно более сложной суммы факторов и предлагает оптимальный, с точки зрения авторского мифа, выход из соответствующей ситуации. Естественно, что подобная беллетристика «имеет в виду» конкретно-историческую ситуацию и читателя, она обращена к реципиенту, который хочет получить «все ответы» «здесь и сейчас». Утопия же имеет дело с «дистиллированным» представлением об истории (это эксперимент без учета «сопротивления материала»). В таком смысле автор утопии – футуролог, а автор историко-фантастического произведения – в большей степени историк. Потому, видимо, для того же И. Наживина первостепенное значение приобретает Слово, а последняя глава повести названа «Первый летописец»: «В густой тени развесистых каштанов, за простым столом, в старинном кресле сидит в своём саду совсем постаревший Глеб. На столе

стоит грубая чернильница, кипа бумаг и несколько гусиных перьев. <...> – Давай, брат, часок попишем... Садись, милый... Давно не держал я в руках моей летописи, даже соскучился... „Я, князь Глеб Суздальский, родился в 1918 г. среди бурь войн и революций...“ – ага, это начало... А это? „Собрание старейшин Тавриды впервые было создано мною в 1967 г. ...“ Так, дальше <...> уже родилась великая мысль ...о ...восстановлении ...древней ...великой ...России» (133).

Летопись – новая *историография*, создаваемая человеком, рождённым в «примечательный» 1918 год, – становится центральным элементом историко-фантастической концепции И. Наживина, которая, впрочем, только положила начало самому жанру в литературе Русского Зарубежья. Плодотворные и, нужно сказать, «притягательные» элементы художественного мира автора были «подхвачены» очень скоро – спустя год литература Русского Зарубежья дала целый ряд образцовых текстов, принадлежащих к этому любопытному жанру.

Роман Петра Николаевича Краснова «За чертополохом» – одно из первых его литературных произведений эмигрантского периода – написан летом-осенью 1921 года в Германии, где, к слову, в период с 1920 по 1940-й годы было продано около двух миллионов книг казачьего генерала. Первое издание романа вышло в 1922 году, но в дальнейшем автор подверг его переработке. Вторая редакция выпущена книгоиздательством «Граматы другс» в серии «Библиотека новейшей литературы» в Риге в 1928 году. Признанный мастер исторической прозы, П. Краснов не просто пишет исторический роман, но создает любопытное с жанровой точки зрения произведение, ставшее, по всей видимости, одним из первых (по крайней мере, для литературы Русского Зарубежья) примеров своеобразного поджанра *«альтернативной» истории*.

В этом поджанре писатель выступает поистине творцом-демиургом самой Истории, а не только героев, ситуаций и сюжета; моделирует историческую действительность, исходя из собственных личностных или творческих установок, выстраивая парадигму событий нарочито субъективно. Это вызвано, в первую очередь, неудовлетворенностью объективной реальностью и желанием «коррекции» самой истории. Исторический жанр теряет здесь и без того довольно «обширные» свои характеристики, переходя в разряд «фантастики». Именно так («фантастический роман») и охарактеризован текст «За чертополохом» первого берлинского и рижского изданий. Примечательно, что в современном издании романа републикаторы выносят

на обложку еще менее определенное, но, вероятно, более действенное с рекламной точки зрения, жанровое обозначение «роман-фэнтези»¹.

В весьма скудных критических отзывах произведение П. Краснова названо то «утопическим романом» (Э. Вагеманс)², то романом «антиутопическим» (В. Запевалов)³. Его текст дает материал для столь разных суждений, действие перенесено в будущее (если за отсчет времени принять время создания произведения), примерно в 70-е годы XX века. Основные события первой части происходят в Берлине, где живет потомок русских эмигрантов художник Петр Коренев. Согласно официальным сведениям, Россия уже давно перестала существовать в буквальном смысле слова: на ее месте образовалось якобы огромное безжизненное пространство, поросшее чертополохом. Семантика заглавия достаточно многозначна, включает как фольклорно-мифологическую (обрядовую в своей основе), так и литературную основу (достаточно упомянуть аналогичный символ непреклонной жизнестойкости из толстовского «Хаджи-Мурата»).

Чертополох (чертогон) – народное название растения, где подчеркнута суеверная отнесенность его к потустороннему inferнальному миру (способность изгонять чертей и всяческую нечистую силу). Чертополоховая стена в романе является своеобразным «оберегом» новой России от сил «Европейского зла». (Интересен, в частности, «функциональный» смысл растения в системе фольклорного миропонимания: «А это чертогон – трава, гонит бесов, порчу, колдунами напущенную, сурочивает, всякие болезни целит и девичью зазнобу унимает»⁴.) Экспансионистские планы большевиков, идеи «мировой революции» привели к национальной трагедии. Немногие современники революционных событий свидетельствуют: «Положение государства, если только можно было назвать Советский Союз государством, было отчаянным. Народ, забывший Бога, дикий, темный, невоспитанный, так распустился, что стал опасен для самой власти. И вот тогда решено было бросить голодные орды за границу. Под лозунгами „Социалистическое государство не может существовать, если оно окружено государствами буржуазными, капиталистическими“ и „Мы, на горе

¹ Краснов П.Н. За чертополохом: роман-фэнтези. – М.: Изд. дом «Фавор-XXI», 2002.

² Вагеманс Э. Постбольшевистская Россия // Театр. 1992. № 8. С. 46.

³ Запевалов В.Н. Краснов П.Н. // Русские писатели. XX век: биобиблиографический словарь. Ч. 1. – М.: Просвещение, 1998. С. 674 – 678.

⁴ Мельников-Печерский А. В лесах: в 2 т. – М.: АСТ, 2010. Т. 2. Ч. III. С. 12.

всем буржуям – мировой пожар раздуем“ (тут знаменательно само сближение истинного ленинского тезиса с блоковской поэтической строкой. – П.Г.) были собраны на всех рубежах несметные полчища, вооруженные газовыми ручными гранатами. Организация этого похода была так плоха, что на третий день армия оказалась без продовольствия. В ней произошли бунты. Стали избивать начальников. Тогда коммунисты взвились над армией на самолетах и сбросили в нее бомбы с ужасными газами»¹.

Любопытны некоторые параллели, возникающие при чтении эпизода трагического «наступления» революционных масс на Европу: «Несчетные полчища голодных людей, в лохмотьях, сопровождаемые толпами женщин и всякого сброда с подводами, чтобы увозить награбленное добро, с ревом „Интернационала“ ринулись к границам» (29). Аналогичный эпизод с исполнением революционного гимна накануне гибели европейской цивилизации рисуется И. Наживиним, причём музыкальная аллюзивность указывает на превращение патетической песни в похоронный марш. Пение «апокалипсической песни» становится не просто звуковым фоном действия, но превращается в «ужас» антимузыки, «фоновое проклятие». Отмеченный мотив повторяется у разных авторов: у И. Наживина по-французски «Интернационал» поют «стройные хоры рабочих», а затем эти же хоры звучат как поминальные песнопения по убитым. Пение «Интернационала» разбушевавшейся толпой могло быть взято П. Красновым и из реальных источников. Так, в воспоминаниях А.М. Коллонтай о событиях первых революционных лет содержится следующее свидетельство: решено было изъять церковные ценности Александро-Невской лавры, но все это было «упаковано» в весьма экстравагантную форму: «Дыбенко прислал отряд матросов, который с оркестром направился к монастырю. Монахи ударили в набат, загудели громозвучные колокола Невской церкви. <...> сбежались к лавре. Крики, шум... Большевики монастырь грабить собрались!»²

В романе «За чертополохом» Россия на европейских картах обозначена красноречивой надписью «Чума». Именно туда, в «ужасное далеко», и устремляются немногие путешественники, ведомые Корневым. Этих людей связывает разное: любопытство, желание ис-

¹ Краснов П.Н. За чертополохом (фантастический роман). – Рига: Грамату драугс, 1928. С. 27. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

² Первое советское правительство. – М.: Политиздат, 1991. С. 310.

пытать острые ощущения, просто скука пребывания в опротивевшем обществе потомков первой волны эмиграции: «Обваливается заплетенная паутиной внутри и зеленым плащом снаружи старая православная церковь, и уже более пятидесяти лет, с самой войны, не раздавалось там на славянском языке слово Божие. Исчезло все русское. Так исчезает русское и в остатках эмиграции» (68). Только Корнев испытывает истинную ностальгию, подкрепляемую чудесными видениями неведомой девушки, зовущей его предпринять рискованное путешествие. Столкновение прекрасной мечты, представляемого идеала с жестокой реальностью повседневного существования в чужом, устроенном далеко не идеально, обществе составляет основную коллизию первой части романа. Современная Корневу Европа суть объединение стран, пожираемых агрессией, нетерпимостью, политическими склоками, аморальностью, где нет места подлинному личностному становлению. Эта характеристика практически повторяет описание мира «давнопрошедших» времен (косвенно, опосредованно, «со слов» древних очевидцев или в виде устного апокрифа), «взвихренной» революцией России. Современная автору Европа и большевистская Россия поданы в антиутопическом ключе, развернуты изображения негативно-пагубных последствий социально-психологического экспериментирования.

Вторая часть романа – пребывание героев в России – откровенно утопична. В обрисовке реалий П. Краснов тенденциозен, текст приобретает формы трактатно-описательные, «голос автора» проповедует свои, субъективные взгляды, рисуется гармоничный и лишенный светотени мир, идеальный именно для монархиста-Краснова. Вторую часть романа можно назвать «сказочной». Не случайно, еще до путешествия в Россию, Корнев физически ощущает «скуку» европейской жизни именно за чтением народных сказок, а позднее, уже на родине, оказывается, что круг чтения идеального русского человека сосредоточен в пространстве между «Новым заветом» и текстом древних сказок. Утопически прекрасная, сокрытая за чертополохом Россия противопоставлена собственному революционному прошлому и ужасной европейской действительности. Таким образом само название романа двойственно: изображается как взгляд «человека идеального», пребывающего в таком же идеальном обществе, на действительность негармоничную, так и обратный, связанный с явлением в сокровенные пределы человека цивилизации. Роман исследует утопию с антиутопической точки зрения и антиутопию – с утопической.

Так, один из жителей идеальной России – Стольников – сопоставляет картины трагического прошлого Руси, ее гармоничного настоящего и, наконец, «аидеальной» европейской действительности следующим образом: «...четыре года несчастная Россия ничего не читала, кроме кликушеских выкриков „Правды“ и „Известий“. Статьи из этих газет преподают теперь в средней школе как образец безграмотности литературной и государственной. Это страшное время охладило читателя к газете, и у нас выработался совершенно новый тип газет» (195). В качестве образца дисгармонических новостей и аидеальной газеты приводятся выдержки из английской прессы: «Лондон. Во время вчерашней свалки между синфейнерами и отрядами Красного Льва подобрано восемь тысяч трупов и более двадцати одной тысячи раненых <...>. Под руководством лидера рабочей партии Ройд-Моржа (искажения фамилий реальных лиц – отличительная черта поэтики Краснова. – П.Г.) взорвано здание оперного театра, где шел детский спектакль. Погибло около шести тысяч детей местной буржуазии» (195–196). На подобном фоне более чем благостно звучат сообщения из «Псковских областных ведомостей», состоящие из «Высочайших приказов» и апологетических биографий прославляемых фигур.

В утопической России осуществляется государственная литературная и языковая политика. Язвительный Дятлов (человек, проповедующий идеалы революционного прошлого), ознакомившись со списком разрешенных книг («Старый Домострой в приложении к старому времени», «Псалтырь», «Часослов», «В чем моя вера?», «Русские сказки», «Песенник»), замечает: «Полицейским надзором пахнет от такой библиотеки» (123). И литературное образование поставлено здесь на «на широкую ногу»: «Пятилетние карапузы говорят в зависимости от своих склонностей: „Я хочу быть Пржевальским, хочу быть Менделеевым, хочу быть Яблочкиным, хочу быть Белелюбским, Айвазовским, Гоголем, Пушкиным...“ Это, конечно, результат школы, воспитания. Масса детских книг с талантливыми, яркими описаниями жизни великих русских – от богатырей Киевских до современных ученых и поэтов – пущена в народное обращение. Редкая книга у нее печатается меньше пятисот тысяч экземпляров». Все заняты «придумыванием русских слов на смену иностранным» (171), исконно русские песни, созданные народом, вытесняют «капризное» индивидуальное творчество: «Коренев слышал от Стольникова рассказы про то, как перед революцией, в начале двадцатого века, на смену героическим смелым песням русского народа пришли романсы „со слезой“, как пирушку у костра на военном биваке в кругу удалых

солдат сменил душный аромат отдельного кабинета, и неслась рвущая сердце тоскливая песня цыганки. С большими песенками Вертинского, с полными недоговоренности поэмами Блока и стихами Бальмонта пришли безграмотные пошлости Игоря Северянина, Маяковского и Мариенгофа, пропитанные издёвкой над религией и родиной, стала Русь „кокаином распятая на мокрых бульварах Москвы“, и полетела „в тартарары большевизма“» (171).

Современный гармоничный и обильный мир вещей, яств создан для блага величественных, спокойных, прекрасных душой и телом людей. В романе традиционно для утопии подчеркивается физическая красота и совершенство насельников «дивной земли». Не случайно первая увиденная путешественниками «за чертополохом» картина подчеркнута пасторальна: «Холмы волнистыми, мягкими, зелеными грядами спускались к реке. В небольшой балке паслось стадо. Коровы задумчиво стояли в низине <...> серовато-белые курчавые бараны разбрелись по скату. Спиной к подходившим путникам сидел мальчик лет двенадцати, и в руке у него была дудка» (111–112). Словесные формулировки, связанные с восторженным прославлением русского национального уклада жизни, обильно введены в речь героев. Единомысленная их категоричность автором не ощущается: «Быть русским – это все, о чем можно только мечтать» (199). Или: «Сенная девушка записывала в книжечку золотым карандашом имена осчастливленных, и счастье было не только в том, чтобы попасть во дворец, но и в том, что такое приглашение показывало, что картина обратила внимание Радости Михайловны, а это значило, что она действительно прекрасно, талантливо написана» (303). Или страстная речь великой княжны Радости Михайловны, завершающая весь роман: «Я довольна, всем довольна. <...> Я справлюсь... <...> снесу свое личное горе во имя счастья своего народа!..» (349).

Закрытость утопического и исторического миров, их непроницаемость друг для друга подчеркнута в романе через мотив Стены, столь значимый в современной литературе: «Стена встала перед нами... хуже стены. Стену перелезть можно – эту никак не осилишь» (102). Имеется в виду не только физическая преграда (заросли чертополоха), но идеологический кордон, различие укладов мышления. Утопия П. Краснова – «историческая сказка», которая неминуемо заканчивается счастливо, наполненная силой национального оптимизма, преодолевает катастрофизм и «конечность» реальности, раздвигает рамки эмигрантского мира. Не случайно эпиграфом к роману служат знаменательные слова, отсылающие к фольклорной традиции: «Что име-

ем – не храним, потерявши – плачем». Ошибки отцов, не сумевших сберечь старую Россию, преодолеваются детьми, воспитанными на сказках и создавшими новый мир по рецепту сказок.

Совершенно особый модус функционирования историко-фантастического жанра демонстрирует роман Михаила Первухина «Пугачёв – Победитель». Книга издана в берлинском «Медном всаднике» в 1924 году (тираж издания – три тысячи экземпляров – достаточно внушителен, что говорит о читательском интересе к подобной литературе). «Пугачёву – Победителю» предпослано предисловие известного журналиста и поэта Сергея Кречетова: «Обычно авторы фантастических романов помещают их действие в будущих временах, где ничто не ограничивает полёта их фантазии. Более редки фантастические романы из прошлого. В этих случаях авторы или уходят в тёмную глубь веков или избирают местом действия условные, вымышленные страны, чья жизнь лишь отдельными чертами напоминает ту или другую эпоху в той или другой стране. Автор „Пугачёва – Победителя“, назвавший свой труд „историко-фантастическим романом“, выполнил смелый и совершенно неиспользованный замысел. Местом действия своего романа он выбрал вполне определённую страну во вполне определённую историческую эпоху, – Россию во время Пугачёвщины»¹. Отмечая новаторские черты романа, поэт специально подчеркивает антиутопическую и историко-фантастическую сущность произведения. Жанр «Пугачёва – Победителя» не осознаётся как разрыв с традициями исторической романистики, но представляется развитием потенциальных возможностей жанровой структуры.

По С. Кречетову, «вариантная парадигма» М. Первухина имеет такое же «право на жизнь», как и труды историков, использующих «объективный инструментарий», но, в отличие от историка, писатель устремлен «в область воображения» (4–5). Описанная в тексте буря, унесшая жизни императрицы и наследника, вечный символ русских невзгод, «знак» самой судьбы. Мотив неотступности, случайности, непоправимости проходит через весь роман. Побеждает не только и не столько сам Пугачёв, сколько рок, «народный шквал» (все та же стихийная образность) именно потому, что «бессмысленен и беспощаден», не закономерен, не подчинен разуму: «В поле черт как водит, видно...» – это проявление фантастических сил, отсюда и избранная форма повествования – фантастический роман.

¹ Первухин М.К. Пугачёв-победитель: историко-фантастический роман. – Берлин: Медный всадник, 1924. С. 3. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Концепция произведения Первухина опирается на конструктивную модель, которая условно могла бы быть названа «ретроспективной»: здесь коллизии настоящего (революция, случай, восстание народа и пр.) перенесены в прошлое. В повести И. Наживина была иная – футурологическая модель (с некоторыми вариациями она использована и П. Красновым). Как в ретроспективной, так и в футурологической моделях история служит детерминирующим механизмом, скрепляет систему повествования, тогда как в варианте утопии процесс рассказывания более подвижен. Можно сказать, что историческое в рассматриваемом нами жанре по преимуществу несет в себе содержательное начало, а фантастическое определяет линии композиционного строения. Естественно, что подтип ретроспективного историко-фантастического романа наиболее близок к собственно историческому роману с ярко выраженной «параболической структурой» (с неперменным присутствием элементов иносказательности, тяготением к символичности и соотнесенности с притчевыми формами). Такого «исторического параллелизма» М. Первухин достигает благодаря нескольким сюжетным отсылкам.

На первых страницах «Пугачёва – Победителя» – картина провинциальной жизни России в канун прихода «Пугачёвских полчищ». Автор старается максимально широко представить читателям весь спектр социально-личностных типологий: Константин Павлович Левшин, – умудренный жизнью, способный и рассудительный ротмистр, занятый отчаянной попыткой организовать местное сопротивление самозванцу, его друг – молодой человек Юрий Николаевич Лихачёв, мечтатель и любитель литературы. Он живет в придуманном сентиментальном мире, совершенно не интересуется «реальностью», но «реальность интересуется им». Старый дворецкий – Анемподист (важное для знатока ономастикона имя – «беспрепятственный», не видящий важного и в определённой степени безразличный), лукавый и осведомленный, для которого, по большому счету, нет разницы между «ампиратором» и самозванцем, он равно скептически настроен по отношению как к тому, так и к другому. Студент Тихон Бабушкин – нигилист и циник, человек, лишенный всяких идеалов, но бойкий на язык. Отец Сергей – маловольный и честный священник, который не смеет даже слова произнести без одобрения епархиального начальства.

Исторический фон романа весьма достоверен, однако автора интересует не история как таковая, а возможные исторические параллели: в вышеперечисленных героях легко угадываются основные персонажи русской революции 1917 года, этого варианта «русского бунта» века

XX. Писатель, по большому счету, не фантазирует, он скорее акцентирует. Его задача не воссоздать известную картину (по крайней мере, в первой части романа), но, вооружившись «увеличительным стеклом», снова указать на наиболее значимые с его точки зрения моменты. Мысли Левшина, дорогого и близкого автору героя, не могли не вызывать аллюзивных и «позитивных» чувств у читателя берлинского издания романа: «В душе его была какая-то смутная тревога, словно предчувствие надвигающейся беды. <...> Думал о пережитом Россией тяжёлом времени, в сотый раз доискивался причин и без труда находил эти причины: десятки, сотни.. Разве не ясно, что сейчас Россия только строится заново. Возведено несколько этажей, но настоящей крыши нету. Поставлены стены, но поставлены-то они наспех, а настоящего фундамента нет. И они, стены, всё оседают и оседают, и, чтобы они не свалились, их приходится подпирать грубо отёсанными брёвнами. В воздвигающемся здании уже имеются подвалы и каморки, тёмные углы, и там ютятся набившиеся с борку да с сосёнки жильцы, среди которых много и таких, которые влезли напролом. В наспех воздвигнутых стенах нет достаточного количества окон, а станешь их прорубать, – соседи крик поднимают. А дверей много, и всё нараспашку. И стоит только зазеваться, – в эти двери прёт зверьё степное и лесное. И врываются в сумерки лихие люди. А станешь заставлять обитателей – сторожить двери, – бунтуют эти обитатели, жалуясь на тяжёлую службу, ссылаясь на недосуг, спихивают с себя службу» (31–32).

По мнению писателя, именно благодаря таким здравомыслящим людям, как Левшин, и возродится Россия, сказочное чудо или утопическая идея «новой земли» в романе отходят на второй план. Текст, написанный динамично и увлекательно, почти полностью лишён историко-философских аллюзий или прямых авторских размышлений. Эта сознательная установка на широкого («массового») читателя не вела к упрощению наррации. Позиция идеологического «акцентирования» получала опору в читательском опыте эмигрантов, превосходно ориентировавшихся в исторических фактах, но, по объективным причинам, не представлявших своё будущее и уже не находивших ответы на запросы современности в идеализируемом прошлом. Утопическая составляющая историко-фантастического жанра в романе М. Первухина соотноствовалась их чаяниям о грядущем. Исторический оптимизм «Пугачёва – Победителя», сюжетный динамизм текста, сочетающего строгую фактографию и вымысел, служили нескольким целям: давали надежду на благополучное разрешение исторических коллизий, напоминали о долге перед оставленной Родиной молодому поколению эмигрантов.

Историико-фантастический жанр в литературе Русского Зарубежья за сравнительно небольшой промежуток (с 1921 по начало 1930-х годов) приобретает устойчивую популярность. Объясняется это несколькими причинами: для русских эмигрантов национальная история (уже состоявшаяся) суть модель подлинной, цельной и гармоничной жизни в противовес космополитическим моделям европейской культуры; отечественная история идеализируется во имя сохранения национальной идентичности в условиях менее всего для этого подходящих. В XX веке возникает новый тип исторического романа, в котором функция истории заключена в оппонировании современности; история в модернистском романе становится одним из инструментов мифотворения¹. Между тем, разрыв «естественного» хода истории (для русского читательского сознания после 1917 года) повлек изменения самого исторического жанра.

В литературе Русского Зарубежья существуют, по меньшей мере, три основных направления исторической беллетристики²: *Первое направление* связано с кризисом традиционной историографии, отрицанием «объективных законов» бытия. Здесь существенна роль исторических и «псевдоисторических» романов И. Наживина и П. Краснова, их версий «альтернативной истории». *Второе направление* – «новое философское», в котором история дополняется, уточняется литературной мифологией, не создается историческое полотно, но моделируется культурный код, накладываемый на историософскую концепцию автора (Д. Мережковский). Историческая проза теряет в таком понимании узкоисторическую фактоцентричность, жанр исторического романа размывается, историческое уступает место культурно-символическому («парадигма смыслов» взамен «парадигмы событий»). Наконец, *третье направление* – историческая проза тех авторов, чья творческая репутация сформирована еще до эмиграции и которые в литературе Русского Зарубежья не сменили тематическое «амплуа», оставаясь принципиально едиными, последовательными в своем творчестве как до 1917 года, так и после вынужденной эмиграции (яркий пример – творчество С. Минцлова³). Историческая концепция здесь

¹ См.: Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991; Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1996; Ильёв С.П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991.

² См.: Глушаков П.С. Жанры исторической прозы в литературе Русского Зарубежья (20-30 гг. XX века). – Рига: Rota, 2007. С. 12–20.

³ См.: Glushakov P. Historische Romanistik S. Minzlow's: Poetik des belletristischen Genres // Style: international journal for linguistic, literary stylistics, discourse

не превалирует, в отличие от мифологизирования фактов художники более описывают характеры, ситуации и обстоятельства, нежели стремятся рассматривать фактологию с определенно выверенной исторической точки зрения. Здесь беллетристика – искусство слова, но никак не идеи – позиционирует себя в своем непосредственном значении. Историческое произведение для писателей этого направления есть литературное произведение на историческом материале.

Итак, в культуре русской эмиграции историко-фантастическая беллетристика, стоящая на стыке жанров и видов литературы, на короткое время вышла за пределы маргинального и периферийного факта, экспериментального и локального по своей сути именно потому, что сама история сделала столь же «рискованный» и экспериментальный поворот. Литературное явление было сформировано исторической ситуацией, функционировало на стыке истории и утопии и, с возвращением к «естественным» категориям устойчивости, предсказуемости бытия (когда канули надежды эмигрантов на возможность обретения прежней России), сошло с арены «магистрального сюжета». Русское Зарубежье почти не культивировало в дальнейшем фантастический жанр как таковой. Утратив иллюзии к возвращению, убедившись в недейственности законов «исторической справедливости» (пусть и окрашенных в оптимистические тона историко-фантастической беллетристикой 1920-х годов), эмиграция потеряла интерес и к утопическим проектам. Молодое поколение эмигрантов предпочло не вымышленный миф о невозможном, а интеграцию в реальный мир тех стран, куда волею истории занесла их судьба.

analysis and theory of literature. № 5. 2006. S. 430 – 447; Он же: Жанр историко-авантюрного романа: вариант С.Р. Минцлова // Филология и человек. 2008. № 4. Барнаул. С. 7–20.

БУНИНСКИЕ ОЦЕНКИ СОВРЕМЕННОСТИ И СОВРЕМЕННОСТИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ: О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МЕХАНИЗМАХ АНТИУТОПИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

К.В. Анисимов¹

Категорическое неприятие И.А. Буниным проектов революционного преобразования России, а также эстетическое отвращение писателя к раннесоветской повседневности, с которой ему пришлось столкнуться, хорошо известны. Однако историко-культурный фундамент этого антиутопического в своей основе мироотношения, равно как и особенности публицистической стратегии, в которой оно нашло свое выражение, почти не прояснены. Утопическое, в числе прочего, подразумевает отрицание насущной социокультурной традиции и стремление заменить ее искусственно сконструированной «новой» реальностью. Антиутопическое, конфликтуя с утопией, может использовать традицию как противовес радикальным «проектам в будущем». Апелляция к прошлому при этом носит двоякий характер. Она может быть декларативно-идеологической, т.е. превращаться в ретроспективную утопию – попытку синтезировать то, что уже неотменимо принадлежит прошлому. С другой стороны, она может заключаться в использовании художественно-риторических форм старой культуры, ориентироваться не на *воссоздание* традиции во всей ее полноте и достоверности, а на *применение* наработанных ею приемов. С точки зрения эволюции культуры второй вариант представляет собой гораздо более эффективный способ оживления прошлого, но при этом и максимально сложный для анализа. Освещению некоторых вопросов, связанных с этим комплексом проблем, посвящена настоящая глава, материалом которой стали наиболее политические «насыщенные» тексты И.А. Бунина – его мемуары и публицистика.

Резкость и безапелляционность отзывов Бунина о своих современниках была уникальна даже для Серебряного века, давшего целый ряд «классических», образцовых в своей показательности примеров личной и художественно-эстетической вражды собратьев по поэтическому цеху². Впрочем, на этом фоне бунинская позиция характеризо-

¹ © К.В. Анисимов, 2011.

² См. исследование конфликтности литературного быта эпохи: Кобринский А. Дульные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни. – СПб.: Вита Нова, 2007.

валась несомненным своеобразием. Как хорошо известно, та или иная мишень едкой, подчас оскорбительной критики никогда не имела для Бунина-мемуариста и публициста самостоятельного значения. Начиная с программного выступления на юбилее газеты «Русские ведомости» 6 октября 1913 г., сплошному отрицанию стала подвергаться вообще вся актуальная словесность, ассоциировавшаяся с модернизмом¹. Позднее в риторике Бунина модернисты соединились в одно целое с теми, кто поддержал революцию, – прежде всего с Горьким: «Нынешнему падению России, социальному, политическому и всякому прочему, не только сопутствует, но задолго предшествовал упадок ее литературы, когда всякое непотребство стало называться дерзанием, а глупость и истеричность – священным безумием, когда <...> всяческие „искания“ <...> были столь бесстыдно прославлены самими же представителями всего этого, не менее бесстыдно, чем славит себя теперь большевизм...»² «Потом начались триумфы „Шиповника“. Ему и Художественному театру суждено было много способствовать объединению этих двух лагерей. „Шиповник“ стал печатать Серафимовича, „Знание“ – Бальмонта, Верхарна. Художественный театр соединил Ибсена с Гамсуном, царя Федора с „Дном“, „Чайку“ с „Детями Солнца“. Много способствовал этому объединению и конец 1905 г., когда в газете „Борьба“ появился рядом с Горьким Брюсов, рядом с Лениным Бальмонт...»³

Автор «Жизни Арсеньева» сторонился жанра литературно-критической статьи, не желая участвовать в эстетической дискуссии:

¹ С.Ю. Ясенский датирует перелом в мировоззрении художника 1908–1909 годами и связывает его с реакцией на общественные потрясения 1905–1907 гг. Той же причиной, согласно предположению исследователя, объясняется наметившийся в это время интерес Бунина к Востоку. Восток в этом отношении понимался как «вечное» и противопоставлялся катастрофически изменяющейся русской действительности. См.: Ясенский С.Ю. Пассеизм Бунина как эстетическая проблема // Русская литература. 1996. № 4. С. 111–116. Также укажем на давно предложенную Л.К. Долгополовым и во многом аналогичную датировку «разворота» бунинской прозы к автобиографическому содержанию. Ученый, в числе прочего, обратил внимание на участвовавшие именно «после первой революции» обращения писателя к мотивам детства. См.: Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л.: Сов. писатель, 1985. С. 268; 283–284.

² Бунин И.А. Инония и Китеж // И.А. Бунин. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. / сост., подг. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. – М.: Сов. писатель, 1990. С. 362–363.

³ Бунин И.А. Автобиографические заметки // И.А. Бунин. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. Берлин: Петрополис, 1936. С. 68–69.

его понимание текущей культурной ситуации было не репликой в полемике, а обвинением, причем обвинением глубоко личного характера. Не случайно едва ли не главным приемом его инвектив был недопустимый в «правильном» споре *argumentum ad hominem* в его характерной разновидности абьюзивного аргумента, или «аргумента личностной атаки», заключающегося не в анализе высказывания по существу, а в компрометации самого говорящего¹. Нарочито индивидуальное, одинокое положение писателя в литературных столкновениях начала XX века, резко контрастировавшее с общим кружковым и цеховым духом эпохи, надолго проблематизировало его творчество как постклассическое (но уже не классическое) и «модерное» (но не модернистское)².

Ключевой составляющей самосознания зрелого Бунина было переживание им перелома истории, которое, несмотря на принадлежность художника к элитарной светской среде, окрашивалось в эсхатологические тона³. «Окаянные дни» (1925) открываются указанием на введение нового календаря («С первого февраля приказали быть новому стилю»⁴) и пророчеством – показательно звучащим из уст некой старухи, т.е. человека, подчеркнуто ассоциированного с *прошлым*:

¹ См.: Уолтон Д. Аргументы *ad hominem*. – М.: Ин-т фонда «Обществ. мнение», 2002. С. 16, 38. Функции *argumentum ad hominem* в литературном произведении на материале романа Ф. Достоевского проанализированы: Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». – СПб.: Пушкинский дом, 2007. С. 84–171.

² Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. – Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. С. 100–151; Ничипоров И.Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И.А. Бунина и модернизм. – М.: Метафора, 2003.

³ Ощущение времени непосредственно воздействовало на образный строй бунинской послереволюционной прозы. Так, Л.К. Долгополов пронизательно отметил, что гроза в третьей книге «Жизни Арсеньева» – «не столько гроза, сколько новый мировой потоп пополам со светопреставлением», и резюмировал: «такой грозы мы не встретим ни у Тургенева, ни у Чехова, ни у Толстого». См.: Долгополов Л.К. На рубеже веков. С. 314.

⁴ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 65. Позднее, в 1931 г., переход с юлианского летоисчисления на григорианское будет обыгран в бунинском рассказе о похоронах Брюсова, фамилия которого смешивается с фамилией Якова Брюса, составителя первого печатного календаря петровских времен. «– Кого это хоронят? – Говорят, какого-то Брюса. – Это который календарь написал?». См.: Бунин И.А. Из книги «Сerp и молот» // И.А. Бунин. Публицистика 1918–1953 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова. – М.: Наследие, 2000. С. 354. Намеренно спутанная номинация придает всему разговору, помимо комического оттенка, еще и определенную историческую реминисцентность.

«Пропала Россия, на тринадцать лет, говорят, пропала!»¹ Причем «тринадцать» здесь – скорее знак несчастья, чем указание на календарное окончание смуты. В области историософской прогностики Бунин резко расходился с символистами, трактовавшими революцию как мистическую инициацию. В дневнике от 9 мая 1918 года упомянут его спор с Андреем Белым, который, по словам И.А. Бунина, «вывертывается, по-моему, отрекаясь от большевиков, болтая мутно, все одно, смысл чего: из этой грязи и крови родится нечто божественное»². В этом отношении если символистская историософия была близка апокалиптическому утопизму, то бунинская – собственно эсхатологии, в рамках которой акцент делался на катастрофическом исходе прежней жизни³. Сам писатель ассоциировал себя почти исключительно с наследием прошлого: «Да, я последний чувствующий это прошлое, время наших отцов, дедов...»⁴ А эмоционально-психологическая реакция на революционное настоящее могла заключаться в оценке новых реалий как вообще «не жизни»: «...Главное ощущении теперь, что это *не жизнь* (курсив И.А. Бунина. – К.А.)»⁵.

Отношение к истории Бунина-человека было неотделимо от отношения к ней Бунина-художника. В его многочисленных воспроизведениях хаоса пореволюционных лет обращает на себя внимание эмоциональная доминанта суждений, диктуемая не только «злостью дня», но увязываемая Буниным с личными семейными традициями, в недрах которых зародился его писательский талант, и тем самым превращаемая в осознанную стратегию письма. Так, еще в 1915 году с явным намерением на наследственный характер передаваемых качеств он писал об отце Алексее Николаевиче: «Ум его, живой и образный, – он и говорил всегда удивительно энергичным и картинным языком, – не переносил

¹ Бунин И.А. Окаянные дни // И.А. Бунин. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. С. 65.

² Бунин И.А. Дневник 1917–1918 гг. // Там же. С. 64. Сопоставление концептуально различных пониманий революции модернистами и Буниным см.: Ничипоров И.Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И.А. Бунина и модернизм. С. 45–49.

³ Об эсхатологической доминанте в поэтике «Окаянных дней» см.: Юрченко Л.Н. Поэтика «Окаянных дней» И.А. Бунина // Иван Бунин: филологический дискурс: коллективная монография. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2005. С. 205–222.

⁴ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 144. В определенном смысле можно вообще говорить об отсутствии категории будущего в художественной картине мира Бунина. См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 46.

⁵ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 94.

логики; характер, порывистый, решительный, открытый и великодушный, – преград¹. Унаследованная от отца редукция логики в пользу эмоции была, однако, подчинена определенным правилам, которые, в свою очередь, были обусловлены параметрами художественного мира писателя, особенностями его поэтики. Отечественным литературоведением эти параметры в целом реконструированы и описаны.

Фундаментальная основа бунинской картины мира – природа, Космос. Человек как часть Космоса принципиально неразделим на «дух» и «тело», «общее» и «индивидуальное» (еще один пункт резкого размежевания Бунина с амбивалентным пониманием личности символистами²), на природное и не-природное начала: «...Нет никакой отдельной от нас природы, – говорит И.А. Бунин устами Алексея Арсеньева, – <...> каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни»³. Подобная концепция действительности не подразумевает двоемирия ни в одном из его продуктивных в начале XX века вариантов – философском, восходящем к Платону и усвоенном русскими модернистами⁴, и социал-утопическом, исповедуемом разными представителями русской демократии от Чернышевского до Горького и членившим мир на угнетателей и угнетенных, а историю – на исполненное зла прошлое и светлое будущее. Между «этосом» и «естеством» в художественном мире Бунина стоит знак равенства⁵. Ложность какого-то явления или лживость человека не-

¹ Бунин И.А. Автобиографические заметки // И.А. Бунин. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. С. 15. Показательно, что ниже о своем превращении в писателя мемуарист говорит в терминах наследственности: «То, что я стал писателем, вышло как-то само собой, определилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому что-нибудь „на роду написано“». См.: Бунин И.А. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. С. 27.

² См.: Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 150.

³ Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // И.А. Бунин. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит-ра, 1988. Т. 5. С. 183.

⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Акад. проект, 1999. С. 61; 226. См. отмеченные Леной Силард платонические основания гносеологии Вяч. Иванова, а также «диа-дний» принцип его дионисийства: Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 15; 154; 158. На тему «Блок и Платон» см.: Пайман А. История русского символизма. – М.: Республика: Лаком-Книга, 2002. С. 199–200; 221–222.

⁵ О.В. Сливицкая убедительно показала, насколько неадекватно бунинской поэтике разделение мирообраза на «житейское» и «жизненное», «низкое» и «высокое». См.: Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ, 2004. С. 61; 74–75; 154.

избежно предопределяют их внешнее безобразие, причем *внешнее* здесь не противопоставляется *внутреннему*, а образует с ним органическое единство. Примечательно, что «Окаянные дни» стали тем произведением, в котором писатель счел нужным указать на свое эстетическое кредо. Приведем широко известные строки: «„Я как-то физически чувствую людей“, – записал однажды про себя Толстой. Вот и я тоже. Этого не понимали в Толстом, не понимают и во мне, оттого и удивляются порой моей страстности, „пристрастности“. Для большинства даже и до сих пор „народ“, „пролетариат“ только слова, а для меня это всегда – глаза, рты, звуки голосов, для меня речь на митинге – всё естество произносящего ее»¹.

Декларируемое Буниным перенесение внимания со смысла говоримого на сам акустический акт речи и стоящее за ним природно-физическое естество человека, несомненно, восходит к Толстому и является, если говорить языком семиотики, переоформлением коммуникации при помощи знаков-понятий (весьма ожидаемой в рамках обсуждающегося здесь политического дискурса) в общение иконическими символами². Речь, как и вообще любая социальная деятельность, в такой перспективе сильно понижается с точки зрения своей понятийно-коммуникативной функции и становится аналогом

¹ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 94–95.

² Наблюдения о природе слова позднего Бунина см. в работе Ю. Мальцева, указавшего на стремление писателя ликвидировать дистанцию между означающим и означаемым в словесном знаке, результатом чего становится «осозательная выразительность образа», проявление феноменологического характера творческой индивидуальности художника. Ср.: «Новое обостренное чувство слова у Бунина сопровождается ощущением скрытой мистики слова <...>. Такое сознание есть нечто прямо противоположное представлениям сегодняшнего структурализма об условности и произвольности знака. Для Бунина слово несет в себе даже гораздо большую онтологическую реальность, нежели некоторые явления мира вещественного». См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 277, 279. Впрочем, Ю. Мальцев, имея в виду конвенциональный знак как единственную составляющую семиотических систем, обедняет разработанное внутри упомянутой им методологической традиции представление о слове, так как оставляет без внимания идею неконвенционального иконического символа – выразителя как раз той самой «мистики слова», которую исследователь столь проникательно подмечает у Бунина. Ср.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Б.А. Успенский. Избр. труды: в 2 т. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 1. С. 433–459.

цвета и блеска глаз, роста, веса, запаха¹. А раз так, то природное и непосредственное перевешивает и побеждает в человеке его репрезентирующий, заданный цивилизацией, облик. Г. Адамович тонко почувствовал эту особенность стилистики и лингвистики Бунина: «Это не описание, а воспроизведение, восстановление. Бунин как будто называет каждое явление окончательным, впервые окончательно найденным, незаменимым именем, и не блеск его поражает, а соответствие каждого слова предмету...»²

В этой связи использование в качестве инструмента развенчания оппонента *argumentum ad hominem*, т.е. апелляции не к логике говорящего, но к естеству самого говорящего, оказывалось по-своему логичным ходом художника. Кроме того, редукция коммуникативного назначения слова монологизировала его и сообщала особенный вес авторскому голосу, который наиболее яркое свое выражение закономерно обретал в обличительно-проповеднической роли³. Взрывную

¹ См. анализ бунинской «сенсорной» поэтики в работе: Фиш М.Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»: дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2009. Подобный тип мировосприятия чреват неизбежным драматизмом, так как устраняет идею условности текста: часты у Бунина указания на боль, сопровождающую сенсорную апперцепцию. Ср.: «Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, цвет, вино, еду – и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!» См.: Устами Буниных: в 3 т. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. Т. 2. С. 75. Противоположный, интеллектуальный, тип воззрения на мир расценивался Буниным как ущербный, при этом метафорически он соотносился со взглядом через какой-то опосредующий оптический прибор, например, очки. В «Литературных заметках» 1922 г. читаем: «Откуда такая осведомленность, как это можно разглядеть нутро России, да еще через пенсне, навеки с юности надетые?» Показательно, что в ответе на этот выпад оппонент безошибочно квалифицирует бунинский полемический прием как *argumentum ad hominem*: «...каков „персональный“ аргумент! Не знаем, носит ли пенсне сам г. Бунин». См.: Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. С. 145; 533.

² Адамович Г. Бунин // Г. Адамович. Одиночество и свобода. – М.: Республика, 1996. С. 41. Т.М. Двинятина трактует эту тенденцию как близкую к эстетике акмеистов. См.: Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб.: ИРЛИ РАН, 1999. С. 13.

³ Либеральными кругами диаспоры эта особенность бунинского публицистического слова была мгновенно диагностирована и поставлена ему в упрек. П.Н. Милоков, категорически не приняв тональность речи «Миссия русской эмиграции», обвинил Бунина и его единомышленников в присвоении «роли учителей жизни», «роли, отжившей свое время...» Цит. по: Снежко Е.В. Поэтика мемуарного и автобиографического повествования

экспансию переходов «на личности» мы наблюдаем в публицистике и мемуарной прозе И.А. Бунина пореволюционных лет: с этих пор и до смерти данная тенденция будет отличительной чертой его поэтики. Механизм дискредитации оппонента всякий раз одинаков: плохо не только (и даже не столько) то, что человек говорит, – плох и уродлив он сам. «Вечером на „Среде“. Читал Ауслендер – что-то крайне убогое, под Оскара Уайльда. Весь какой-то дохлый, с высохшими темными глазами, на которых золотой отблеск, как на засохших лиловых чернилах»¹. «Что читал Потапенко, не помню. Да и не важно было, что именно он читает, – для публики было вполне достаточно, что это Потапенко, автор знаменитой повести „На действительной службе“. Кроме того, был он тогда кумиром еще и потому, что был красив – красотой немного дурного тона, но весьма яркой и лихой какой-то»².

Внедрению *argumentum ad hominem* в структуру бунинского публицистического слова точно соответствовало усиление автобиографического звучания прозы. Риторический прием и жанровая стратегия не только не противоречили друг другу, но естественным образом соотносились по принципу зеркального отражения: мир сам по себе прекрасен³, зло – в людях, в *других* (им адресован *argumentum ad hominem*), не похожих на *меня* (*Я* – главный герой автобиографии). Интенсификация одной части этого психологического противопоставления предопределила интенсификацию и другой его части, а необходимым условием их взаимодействия оказалась обострившая проблему личного выбора катастрофа революции. Драматизм Истории и происки врагов рассматриваются отныне в жанровом контуре мемуаров и автобиографии: «Думал о своей „Деревне“. Как верно там все! Надо написать предисловие: будущему историку – верь мне, я взял типичское. Да вообще пора свою жизнь написать, спустить шкуру со всей сволочи, какую видел, со всех этих Венгеровых и т.д.»⁴. Несколько упрощая, можно сказать, что первая часть приведенного высказыва-

в прозе И.А. Бунина эмигрантского периода: дисс. ... канд. филол. наук. – М.: Компания Спутник+, 2005. С. 31.

¹ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 72.

² Бунин И.А. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. С. 44.

³ Ср. многочисленные в «Окаянных днях» примеры контрастного построения фразы. Смысл приема прозрачен: «Итак, мы отдаем немцам 35 губерний, на миллионы пушек, броневиков, поездов, снарядов... Опять несет мокрым снегом. Гимназистки идут облепленные им – красота и радость». См.: Бунин И.А. Окаянные дни. С. 73.

⁴ Бунин И.А. Дневник 1917–1918 гг. С. 45.

ния относится к Истории (повесть «Деревня» понимается как профетическое сочинение), последняя – к «врагам», а центральная – к жанру автобиографии¹. Восходя с этого атомистического уровня к большим повествовательным формам позднейшего бунинского творчества, мы можем наблюдать аналогичное распределение тематических блоков. Так, вошедшие в знаменитые «Воспоминания» (Париж, 1950) новые автобиографические заметки содержат минимальное количество собственно приватной информации: с самого начала их создатель говорит о своей жизни в контексте коллизии с *Другим*, за которым проступает всё та же уродливая личина революции. *Я* мемуариста оказывается словно безграничным вместилищем страшного исторического опыта, иллюстрации которого (как, например, освещение жизни С. Есенина) обретают гораздо больший вес, чем предполагающийся автобиографией рассказ о самом *себе*.

Анализ бунинских оценок современников в связи с применением к ним *argumentum ad hominem* и включением их образов в психологически напряженную сферу авторского Я позволяет выявить несколько мотивологических составляющих, которые имеют глубокие и разветвленные исторические корни. Определимся с хронологией. В контексте русского историко-литературного процесса нижней границей анализируемого явления нам видится XVII век, предоставивший основной материал для бунинских историософских аллегорий. Хорошо известно, что писатель отказывался видеть в событиях 1917 и последующих годов какие-то новые социальные смыслы. В начале XX века, по его мнению, лишь «повторилось уже бывалое, хотя многие и до сих пор еще не понимают этого, сбитые с толку вульгарно-нелепым словом „большевизм“». Далее следует отсылка к событиям «бунташного века»: «Дальше, говорю, все то же: шатание умов и сердец из стороны в сторону, саморазорение, самоистребление, разбои, пожары, разливанное море разбитых кабаков, в зельи которых ошалевшие

¹ В современном литературоведении автобиография, портреты современников, или «литературные портреты», нередко разводятся по разные стороны «метажанра» мемуаристики на основании различия предметов повествования. См.: Кириллова Е.Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (на материале мемуарной прозы русского Зарубежья первой волны): дисс. ... канд. филол. наук. – Владивосток: Дальневост. гос. ун-т, 2004. С. 46; 139. Творчество Бунина заставляет говорить о принципиальном единстве этих повествовательных стратегий, соединенных (а не соотнесенных и тем более не противопоставленных) в рамках целостного бунинского метанарратива, развернутого в сторону Прошлого.

люди буквально тонули порой, „захлебываясь до смерти“, а наутро – тяжелое похмелье и приступы лютой чувствительности, слезы покаяния перед святынями, вчера поруганными, „поклоны“ перед Красным Крыльцом отрубленными головами лжецарей и лжеатаманов – помни, помни это, „самая революционная часть человечества“, засевшая в Кремль! <...> Нет, „не прошла еще древняя Русь!“ Я утверждал это упрямо в свое время, утверждаю и теперь, – увы, с еще большим правом»¹.

Самозванство и смута в их исторически-конкретных прообразах 1604–1613 годов и в самом широком, символически обобщенном виде – как признаки национального раскола, являются, по И.А. Бунину, ближайшей параллелью к революции и гражданской войне. И хотя здесь создатель «Окаянных дней» высказал одно из общих мест словесности своего времени², в функциональном отношении направление его исторического мышления оказалось на самом деле близко к культурной программе традиционалистов XVII столетия и прежде всего к творчеству протопопа Аввакума. Свое заинтересованное внимание к этому писателю XVII века Бунин продемонстрировал несколько раз – наиболее известен эпизод романа «Жизнь Арсеньева» (1933), в котором упомянута присущая автобиографическому герою «чувствительность» к смерти: дальним прообразом этого душевного свойства повествователю видятся переживания Аввакума об умершей соседской «скотине». Арсеньев причисляет себя вместе с Аввакумом к разряду людей, которые «весь век живут под ее (смерти. – К.А.) знаком»³. Создатель знаменитого автобиографического жития отделяется здесь от историко-культурного контекста своей деятельности и помещается во внеисторическую экзистенциальную перспективу – как обладатель похожего эмоционального опыта. Еще одну цитату из Жития Аввакума находим в рассказе «Алексей Алексеич», созданном одновременно с первыми главами романа, в 1927 году: «Али не разумеешь, яко вся сия внешняя блядь ничто же суть, но токмо прелесть и тма и пагуба?» – говорит Алексей

¹ Бунин И.А. Из «Великого дурмана» // И.А. Бунин. Публицистика 1918–1953 годов. С. 51; 52–53; 59–60.

² Сегодня историософский параллелизм XVII и XX вв. стал предметом широких гуманитарных дискуссий. См.: Топоров В.Н. Московские люди XVII века (к злобе дня) // Из истории русской культуры. Т. 3. (XVII – начало XVIII века). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 346–379.

³ Бунин И.А. Жизни Арсеньева. С. 23.

Алексеич своей собеседнице¹. Но и здесь речь дискредитируемого в канун смерти героя, образ которого, как убедительно показала Е.К. Созина, восходит к толстовскому Ивану Ильичу², нарочито дистанцирована от истинного смысла выступлений лидера староверов. Умелый стилизатор древнерусского слова, Алексей Алексеич, по собственному признанию, «легкоумен» и не задумывается о смысле говоримого: «А черт его знает, я и сам не знаю, милая княгиня»³.

Учитывая это избирательно-настороженное отношение Бунина к ключевому тексту русской литературы XVII века, мы в дальнейших сопоставлениях не будем стремиться доказать недоказуемое: постулирование писателем своей преемственности по отношению к личности и произведениям вождя старообрядцев – преемственности, на которой открыто настаивали некоторые современники автора «Жизни Арсеньева». В отличие от Н. Клюева и М. Волошина, увлекавшихся расколом как темой⁴, на уровне осознанных авторских предпочтений Бунин остался вполне чужд этой странице русской национальной истории⁵. Однако его особая, специально индивидуализированная позиция в структуре литературного процесса отчетливо изофункциональна месту протопопа Аввакума в словесности его времени. Прежде всего XVII столетие, как и XX, позволяет говорить не о едином направлении литературного развития, но о двух его противоположных по ценностно-идеологической ориентации векторах: применительно к реалиям минувшего века их принято называть литературой метрополии и литературой диаспоры. Оба автора, в судьбе которых изгнание сделалось основным сюжетом, являются несомненными лидерами литературы диаспоры. Проблема идейной неоднородности русского Зарубежья в случае с Буниным решается легко: он представлял собой (а можно

¹ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1988. Т. 4. С. 498. Ср.: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1979. С. 19.

² Созина Е.К. «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого в художественном сознании И. Бунина // Классическая словесность и религиозный дискурс. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2007. С. 266–282.

³ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. С. 497; 498.

⁴ Базанов В.Г. «Гремел мой прадед Аввакум» (Аввакум. Клюев, Блок) // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. – М.: Наука, 1976. С. 334–348.

⁵ См. о старообрядческом «слое» в символике «Чистого понедельника»: Лекманов О.А. Из комментария к рассказу И.А. Бунина «Чистый понедельник» // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки. В честь В.А. Келдыша. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 293; 299.

сказать, что и персонифицировал) одно из наиболее консервативно-охранительных в культурном отношении его ответвлений.

Описание поэтики оценок современников и современности в намеченной исторической ретроспективе нуждается в прояснении некоторых вопросов, связанных со спецификой сопоставляемого материала. Типологически сходное понимание историко-политических реалий своего времени определялось в обоих случаях внутренним родством ряда мировоззренческих и художественных установок писателей – близостью в понимании смерти, природы, телесности, приемов живописного, поведенческого и литературного моделирования действительности.

Так, ретроспекция как доминанта исторического мышления авторов предопределила особую отмеченность темы смерти – в данном случае как неотъемлемого, но одновременно и субъективно неприемлемого момента будущего. Упоминание об Аввакуме в «Жизни Арсения» выглядит поэтому знаковым и не случайным. Впрочем, дело здесь не в мотивах смерти как таковых – они без труда могут быть встречены в творчестве любого художника. Проблема заключается в характерном для данного типа писательского мироощущения переживании смерти как непредсказуемого катастрофического события, внезапно и безжалостно вторгающегося в мир человека. Например, Аввакумом это «космическое» всевластие смерти, не имеющей причин и не подверженной никакому регулирующему воздействию, понимается существенно иным образом, чем телесные страдания и гибель, входящие в перечень обязательных условий принесения «вольной жертвы», осуществления мученического подвига, в контексте которого они были своего рода «программными», этикетными жестами: «Сладка веть смерть та за Христа-света. Я бы умер, да и опять бы ожил, да и паки бы умер по Христе, Боже нашем», – говорит Аввакум¹. Важно, что в своем первоизданном бессмысленно-разрушительном облиии смерть открывается ему задолго до начала мытарств, последовавших в конце 1653 года, – в детстве, т.е. в пору внеидеологического и непосредственного восприятия действительности: «Аз же некогда видел у соседа скотину умершу, и той нощи, восставше, пред образом плакався довольно о душе своей, помяная смерть, яко и мне умереть»². Если

¹ Аввакум Петров. Послания и челобитные / вст. ст. А.Ф. Замалеева, сост., подг. текста и коммент. А.Ф. Замалеева и Е.А. Овчинниковой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. С. 98.

² Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. С. 22.

смерть «за Христа-света» является следствием добровольного выбора героя, находящегося в непримиримом конфликте с врагами христианства, то понятно, что участь несчастной соседской скотины – явление совершенного иного, таинственного и космического, порядка.

В автобиографическом метатексте И.А. Бунина, донесенном до нас воспоминаниями и «Жизнью Арсеньева», этому знаменитому эпизоду Жития Аввакума функционально соответствует рассказ о гибели маленькой сестры будущего писателя Саши (в романе – Нади). Сходно с древнерусским художником рассказчик говорит о смерти сестры как моменте обращения к Богу и христианской книжности: «Смерть Нади, первая, которую я видел воочию, надолго лишила меня чувства жизни – жизни, которую я только что узнал. Я вдруг понял, что и со мной каждую минуту может случиться то дикое, ужасное, что случилось с Надей <...> И моя уstraшенная и как будто чем-то глубоко опозоренная, оскорбленная душа устремилаcь за помощью, за спасеньем к богу. <...> И вот я вступил в один новый для меня и дивный мир: стал жадно, без конца читать копеечные жития святых и мучеников <...> Я пламенно надеялся быть некогда сопричисленным к лику мучеников и выстаивал целые часы на коленях, тайком заходя в пустые комнаты, связывал себе из веревочных обрывков нечто вроде власяницы, пил только воду, ел только черный хлеб...»¹

Глубокое внутреннее родство также обнаруживается в связанном с переживанием смерти осмыслении взаимоотношений личности и окружающего мира. Для Аввакума, несомненно знакомого с христианской метафорой мира как Книги, содержащей в себе Божественное откровение², природа и Бог – категории неразделимые.³ Исходя из этого аксиоматического положения и проецируя собственную миссию

¹ Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. С. 39–40. Ср.: Бунин И.А. Автобиографические заметки // И.А. Бунин. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. С. 17. См. и ранний рассказ «У истока дней» (1906), сюжетной основой которого является то же событие. Рассказ рассматривался Буниным как набросок «Жизни Арсеньева». См.: Сукова Н.Н. Влияние ранних рассказов И.А. Бунина на создание романа «Жизнь Арсеньева» // И.А. Бунин и русская культура: межвуз. сб. науч. тр. – Елец: Изд-во ЕГПИ, 1996. С. 55–65.

² Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Б.А. Успенский. Избр. труды: в 2 т. Т. 1. С. 494.

³ При этом мир-социум определяется противоположным образом – как ввергнутый во власть дьявола. «Ну, господине и брате, хорошо веть Христос сказал! Так веть слово в слово: мир своих любит, а Христовых гонит. А миру тому державец диявол; он так научает делать; а Христовых тех людей вяжут, да куют, да мучат...» См.: Книга бесед протопопа Аввакума. Изд. Археографической комиссии. – Пг., 1917. Стб. 257–258.

на историю земного подвига Христа, Аввакум в своем известном видении, изложенном в челобитной царю Алексею Михайловичу, прямо отождествил с природным универсумом самого себя. «И лежашу ми на одре моем и зазирающе себе, яко в таковыя великия дни правила не имею, но токмо по чоткам молитвы считаю, и Божиим благоволением в нощи вторыя недели, против пятка, распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, все и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь. Мне же, молитвы безпрестанно творящу и лествицу перебирающе в то время, и бысть того времени на полчаса и больши, и потом возставши ми от одра лехко и поклонившуся до земли Господеву, и после сего присещения Господня начах хлеб ясти во славу Богу. <...> ...аз же <...> не сподоблюся савана и гроба, но наги кости мои псами и птицами небесными растерзаны будут и по земле влачимы; так добро и любезно мне на земле лежати и светом одеяну и небом прикрыту быти; небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь – Бог мне дал...»¹

Одновременно оказывается возможной и другая симметрично направленная перспектива телесной самоидентификации героя – с Христом. «Слава наша Христос, утверждение наше Христос, прибежище наше Христос. Апостол рече: вы тело Христово и уди отчасти. Слыши, – что оне сделают нам? Мы же с вами оболчены во Христа»². Наконец, крайние точки этих параллелизмов (Аввакум / *Природа*, Аввакум / *Христос*) соединяются в известном пейзажном фрагменте Жития, где описывается животное и растительное изобилие необычайно красивого прибайкальского ландшафта. Как вывод звучат слова: «А всё то у Христа тово, света, наделано для человеков, чтоб, упокая-

¹ Аввакум Петров. Послания и челобитные. С. 69–70.

² Книга бесед протопопа Аввакума. Стб. 351–352. «Апостол» – Павел (1 Кор. 12: 27). Недвусмысленное соединение себя с Христом осуществляется Аввакумом на основании тщательно продуманной – хотя при этом и граничащей с ересью – программы «очеловечения» самого Христа. См.: Замалеев А.Ф. «Протопоп всея Руси» // Аввакум Петров. Послания и челобитные. С. 10. В исследовании П. Хант отмечается: «Аввакум подчеркивал, что человек не может постичь Бога своим разумом, своей способностью анализировать жизнь: это достижимо только через самую жизнь, бесконечную, но и зависимую от человека». См.: Хант П. Самооправдание протопопа Аввакума // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 32. – Л.: Наука, 1977. С. 75.

ся, хвалу Богу воздавал»¹. Естественным и предсказуемым результатом в рамках такой стратегии самоосмысления оказываются сакрализация собственных деяний, понимаемых как продолжение подвига Христа и апостолов, и развитие индивидуального авторского начала как реакции именно традиционалистской художественной системы на изменившиеся условия словесного творчества, реакции, парадоксально напоминающей эволюционно-модернизирующее движение в сторону открытия внецерковной человеческой личности, но при этом таковым не являющейся². Субъектность человека у Аввакума – и в этом, пожалуй, основное свидетельство его глубокого средневекового традиционализма – не отделена от главного «субъекта» христианской картины мира – Христа.

В рамках секулярной культурной парадигмы XX века экспансия автобиографического типа повествования в творчестве И.А. Бунина должна быть понята как принципиально соприродный феномен³. Примечательно, что в текстах диаспоры для описания выходявшей далеко за рамки эстетического творчества деятельности Бунина 1920-х годов мог применяться символический словарь, непосредственно связанный с христианской литературой. Так, в 1927 году автор «Окаянных дней» процитировал в некрологе, посвященном умершему в Хельсинки поэту Ивану Савину, несколько пассажей из адресованных ему писем последнего. В одном из них говорилось: «Когда я думаю о бездомном русском слове, которое тоже, как и все мы, стало „Божьим подданным“, и думаю о России, какой-то знак неожиданного равенства падает между Вами – и Корниловым: общим путем идете вы, крестьящий словом, и

¹ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. С. 46. Ср. в его же «Книге обличений»: «Небо и землю Азь исполняю, глаголет Господь, исполняет все. Паки тоже: небо Ми престол, а земля подножие ногама Моима». См.: Русская историческая библиотека. Т. 39. Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. 1. Вып. 1. – Л.: Изд-во АН СССР, 1927. Стб. 611. Далее – РИБ.

² Плеханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 683. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1986. С. 122–133.

³ См.: Аверин Б. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003. С. 176–230; Болдырева Е.М. *Memini Ergo Sum*. Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007. В исследованиях контекстом творчества художника избирается непосредственно предшествующая и современная ему словесность. Более ранние примеры автобиографического жанра русской литературы учеными к анализу не привлекаются.

Он, крестивший мечом...»¹ Подобная образность подкреплялась обще-европейским переживанием «заката Европы», который в среде русской эмиграции с подачи Н.А. Бердяева понимался как наступление «нового Средневековья», эпохи, подразумевавшей, в частности, что «скоро слова получают свой подлинный онтологический смысл»², а церковь будет восстановлена в своем качестве «охристовленного космоса»³. Такие настроения естественным образом приводили к реактуализации форм житийного повествования – агиобиография словно уравнивала развивавшуюся взрывным образом автобиографию⁴.

Отмеченным выше особенностям миропонимания Бунина, в принципе, не противоречит то, что в воспоминаниях современников панически боявшийся физической смерти писатель мог представлять и как атеист. Н. Берберова, в частности, писала: «Будучи абсолютным и закоренелым атеистом (о чем я много раз сама слышала от него) и любя пугать и себя, и других (в частности, бедного Алданова) тем, что черви поползут у них из глаз и изо рта в уши, когда оба будут лежать в земле, он даже никогда не задавался вопросами религии и совершенно не умел мыслить абстрактно. Я уверена, что он был совершенно *земным* человеком, конкретным цельным животным, способным создавать прекрасное в примитивных формах...»⁵

При всей чрезмерной категоричности подобных оценок⁶ они высвечивают две важные грани анализируемого явления. Во-первых, мотивно-риторическая структура полемического и автобиографического слова Бунина-художника, погруженная в толщу культуры, в «память жанра», была до известной степени суверенной от конфессионально неопределенной личности Бунина-человека – причем именно на этом основании данная структура обретает особую значимость. Во-вторых, даже если допустить «атеизм» создателя «Жизни Арсе-

¹ Бунин И.А. Наш поэт // Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. С. 251.

² Бердяев Н. Новое Средневековье. Размышление о судьбе Европы и России. – М.: Феникс, 1991. С. 9.

³ Там же. С. 27.

⁴ См.: Пономарев Е. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 84–111.

⁵ Берберова Н. Курсив мой: автобиография. – М.: Согласие, 1996. С. 295.

⁶ Анализируя феноменологическую природу романа «Жизнь Арсеньева», Ю. Мальцев так определил тип художественного дарования Бунина – «с его мощным подсознанием, тончайшей чувственностью и почти ясновидческой интуицией, которой бывают одарены скорее религиозные мистики, чем художники...» См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 320.

ньева», есть немало оснований считать, что отмечавшаяся многими наблюдателями физиологизация своего бытия Буниным-человеком является секулярной разновидностью отождествлений Бога и собственного тела с Природой, к которым, в частности, прибегал Аввакум¹. Так, И. Одоевцевой были документированы сами за себя говорящие в обсуждаемом контексте слова Бунина: «Я любил, я просто был влюблен в природу. Мне хотелось слиться с ней, стать небом, скалой, морем, ветром. Я мучился, не умея это выразить словами. Я выходил утром страстно взволнованный и шел в лес, как идут на любовное свидание»². В признаниях и метаморфозах бунинских героев и героинь можно отыскать немало общего с пассажами как их создателя, так и его далекого предшественника. «Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь правда, есть? Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном осеннем ветре»³. Словам Оли Мещерской близки ощущения безымянного героя «Чистого понедельника»: «В комнате пахло цветами, и она (героиня. – К.А.) соединялась для меня с их запахом...»⁴

Кроме того, как эстетическая вариация встреченного у Аввакума приема телесного соединения с «небом», «землею» и «всею тварью» может рассматриваться стремление к повышению И.А. Буниным оценки собственного тела (ср. зафиксированные Н. Берберовой его слова о Блоке: «И совсем он был не красивый. <...> Я был красивее его»⁵). Нарциссическое переживание телесности вообще

¹ Источником образа из челобитной к Алексею Михайловичу А.М. Панченко называет «Сказание, как сотворил Бог Адама», посвященное символике телесного строения Первочеловека. См.: Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ // А.М. Панченко. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. С. 51–52. От этого апокрифа, отразившего воззрения дуалистической ереси богомилов, корни образа протягиваются к античным пантеистическим верованиям, с которыми «космическое» мироощущение Бунина было весьма сходно. См.: Елеонская А.С. Русская публицистика второй половины XVII века. – М.: Наука, 1978. С. 105. Новейшее обсуждение источников образа и литературу вопроса см.: Ранчин А.М. Эсхатологические и апокалиптические мотивы в сочинениях протопопа Аввакума // А.М. Ранчин. Вертоград Златословный. Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. – М.: НЛЮ, 2007. С. 255.

² Наблюдение И. Одоевцевой уже цитировалось Ю. Мальцевым. См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 28. Ср. подборку аналогичных цитат: Сливичкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. С. 52.

³ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. – М., 1988. С. 98.

⁴ Там же. Т. 5. С. 462.

⁵ Берберова И. Курсив мой. С. 296.

может быть понято как мощный ресурс индивидуализации (идеи могут быть «общими», тело – только «моим»¹), главным вызовом которой является смерть. Безразличное к христианской дихотомии духа и плоти мирозозерцание Бунина противилось идее смерти не в последнюю очередь как моменту деиндивидуализации. На этом основании придание своему телу особых, недоступных современникам, качеств пронзительно-чувственного мировосприятия, было непосредственно связано с усилением автобиографического начала в поэтике, которое, в свою очередь, стало неизбежным следствием осознания себя последним «обломком» уходящей прекрасной эпохи. Правда итоги этих словесных экспериментов были различны: если христианская антропология диктовала Аввакуму небрежение бренным физиологическим составом на том основании, что после смерти героя ожидала новая жизнь во Христе, то бунинский безысходный культ неотвратимо протекающей жизни, исчезающе малой на фоне красоты и грандиозного изобилия мира, приводил к противоположному результату – наделению наивысшей ценностью именно телесной ипостаси человека в период его земного существования. Субъектность бунинского героя была атомарным проявлением субъектности Космоса, или, по мысли исследователя, «человек Бунина» сам по себе «есть природа»².

Наряду с имеющими сходное строение репрезентациями природного и телесного начал в рамках автобиографического нарратива, Аввакум и Бунин были также удивительно едины в восприятии наблюдаемых ими исторических катаклизмов как трансформации языка: в узком смысле – как «новизн» справщиков в XVII века и сторонников новой орфографии в начале XX века, в широком – как видоизменения всего коммуникативного поля культуры (социальных приоритетов, бытового поведения, моды, гендера). Даже на самом поверхностном уровне интерпретации нельзя не заметить, что Аввакумовы похвалы «природному русскому языку» и частые злые замечания Бунина по адресу тех, кто «за всю свою ... жизнь» не сказал «ни единого словечка в простоте»³, оказываются созвучны. В самом деле, эстетические противники обоих авторов – ориентированные на игровое слово и ор-

¹ Анализ становления субъектной идентичности как момента столкновения с собственным телом см.: Цивьян Т. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре. – М.: НЛЮ, 2005. С. 38–48.

² Сливцкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. С. 91.

³ Бунин И.А. Воспоминания. – Париж: Возрождение, 1950. С. 29.

наментальный стиль художественные системы барокко и модернизма – были, в общем, похожи¹.

В науке уже отмечалось, что разразившийся с приходом на патриаршество Никона конфликт сторонников старого и нового обряда, будучи по своему существу идеологическим, социальным и геополитическим (учтем в данном случае политическую задачу унификации великорусских и украинских церковных обычаев), обрел подчеркнутые языковые формы своего воплощения и выразился в виде многочисленных споров о грамматике и словоупотреблении². Интересно образное осмысление этого аспекта раскола у Аввакума. В поэтике его Жития обращает на себя внимание краткость расстояния между метафоризируемой реальностью языка как средства общения и метафоризирующим его названием органа в ротовой полости человека: заключительные разделы Жития содержат многозначительные в этом контексте сцены «урезания» языков товарищей Аввакума Епифания и Федора³. Символика казней прозрачна: новая культура, отменяя язык старой традиции, буквализирует свое намерение в жесте насильственного отсечения главного органа речи. В результате полемическая энергия старообрядцев направляется на защиту старины, понимаемой, не в последнюю очередь, как язык, сопротивляющийся своему искоренению. Недаром многие деяния Аввакума описываются им как речевая деятельность – знаменитые «вяканье», «ворчанье», «кричание» по сибирским церквам о правой вере, выступления в защиту «природного русского языка» и т.д. Не менее показательны и то, что у Епифания и Федора их анатомические языки чудесным образом снова вырастают. Интересно, что записанная в 1670 году старообрядческая легенда объясняет колдовской характер никоновых «новин» совершенно аналогично – как акцию, в которой непосредственную роль играл язык самого патриарха: «Как де монах Никон был в Москве в патриархех, и

¹ Комментарий к теме «Аввакум и барокко» см.: Ранчин А.М. Вертоград Златословный. С. 256–261. Типологическое сопоставление барокко и футуризма см.: Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1979. С. 335–361.

² Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Б.А. Успенский. Избр. труды: в 2 т. Т. 1. С. 477–519.

³ Житие Аввакума, им самим написанное. С. 64–65. Подробную, до натурализма, картину вырезания языков см. в специальном сочинении Аввакума: О первой казни попа Лазаря и инока Епифания и о казнях дьяка Стефана // РИБ. Стб. 705–708.

он де из языка своего кровь точил и пускал в чернила, и те де чернила отсылал он на Печатный двор для печатанья книг, и хто де те книги учнёт честь, и тот де на истинный путь обратитца не сможет»¹.

Наконец, известно и третье значение слова язык – «народ, нация»². В этом ракурсе борьба традиционалистов XVII века за сохранение привычного им грамматического облика церковной книжности обретает качество борьбы за национальную идентичность против тех, кого Аввакум именовал «другия немцы руския»³. В одном из своих посланий лидер староверов точно соотнес предложенные справщиками сугубо богослужебные новации в области *именования* Христа и святых с изменением языка в широком смысле – как механизма разнообразных, в том числе невербальных, социальных коммуникаций: «Не токмо святые книги изменили, но и ризы, и мирския обычаи, и вещи, и пословицы, и имена преложили: глаголют бо Христа Иисуса Иисусом, а Николу чюдотворца Николаем, – той бо Николай при апостолах еретик бысть, а великий чюдотворец Никола бысть при царе Константине. Еще же прелагатаи нарицают Иованна именем женским, пишуще без титла Анною. Вся бо Богови грубо; не подобает бо своего языка уничивать, а странными языки украшати речи»⁴. Изменение правил написания некоторых (пусть и важнейших) *слов* автором послания рассматривается неразрывно с лавинообразным преобразованием всей *жизни*, в том числе самых консервативных ее составляющих – быта («мирския обычаи») и гендера («нарицают ...именем женским»).

Если вынести за скобки неоднократно комментировавшиеся суровые прогнозы Аввакума относительно России, которую «вымолил у Бога» сатана, лично Никона и Алексея Михайловича, а также ригористические правила, формулируемые им для поведения истинных христиан в «последние дни», то важным символическим итогом реформы 1653 году стало, по его мнению, игровое удвоение мира, тотчас оживившее в сознании Аввакума образы скоморошьего действа. Никониане описываются протопопом как представители этой, с его точки зрения кощунственной и подлежащей искоренению, «институции» средневековой жизни, которая по отношению к официальной церковной среде была своего рода «контркультурой»: «Да и бывало

¹ Цит. по: Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ. С. 224–225.

² Там же. С. 117.

³ Книга бесед протопopa Аввакума. Стб. 292.

⁴ Аввакум. Послание к неизвестным // Аввакум Петров. Послания и челобитные. С. 33.

так в прежняя времена: а о нынешних духовных не чаю так: словом духовнии, а делом беси: все ложь, все обман. Какой тут Христос? Ни блиско! Но бесов полки. От плод Христос научил нас познавать, а не от басен их. Можно вам, братия, разуметь реченная. По всей земли распространися лесь, а наипаче же во мнимых духовных. Они же суть яко скомраси, ухищряют и прелщают словесы сердца незлобных. Да воздаст им Господь по делом их!»¹ «Он (никонианин. – К.А.), мой бедной, мается шесть-ту дней на трудах, а в день воскресной прибежит во церковь помолити Бога и труды своя освятити: ано и послушать нечево – по латыне поют, плясавцы скоморошы!»² Даже сам Никон может в писаниях старообрядцев преображаться в шута, появляясь «во единой свитке балахонной, и на голове его колпаченко худо, яко на кабацком ярышке» – в таком обличьи увидел его дьякон Федор³.

Закономерно при этом, что поступки никониан определяются как *игра*, причем истоки игрового, ложного поведения недвусмысленно видятся Аввакумом в бесовских проказах, являющихся архетипами любого обмана и двусмысленности. Синонимия бесовства и игры у Аввакума была отмечена еще в 1920-е годы В.В. Виноградовым: «...Слово „бес“ выступает нередко как синоним драчуна и беспокойного скандалиста, любителя „поиграть“ в разных смыслах этого слова»⁴. Собственно, в затейной ими «игре» никониане и уподобляются чертям. Говоря о бесовской игре, протопоп вспоминает в своем Житии совершённое им в молодости исцеление стряпухи Офимьи, которую во время вечерней молитвы «бес ударит о землю, омертвеет вся, яко камень станет»⁵. Изгнание нечистого было успешным: «Прокуда-таки – ни бес, ни што был в ней, много времени так в ней играл. Маслом ея освятил, так вовсе отошел прочь: исцелела, дал Бог»⁶. Речь о никонианах ведется в сходном ключе: «Вижь, слышателю, яко терпит им Бог, яко и бесом, до суднаго дни. Тогда им всем указ будет; а ныне пускай их поиграют с бесами-теми заодно над Христом, и над Николою, и над всеми святыми с Богородицею светом нашим, да и над нами, бедными, что черти

¹ Аввакум. Послание братии на всем лице земном // Там же. С. 83.

² Книга бесед протопопа Аввакума. Стб. 292.

³ Цит. по: Елеонская А.С. Русская публицистика второй половины XVII века. С. 110.

⁴ Виноградов В.В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // В.В. Виноградов. Избр. труды. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. С. 24.

⁵ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. С. 73.

⁶ Там же.

над попами, – пускай возьмется!»¹ «То малое ли дело; всю невесту Христову разорили. Разорили римляна-воры, блядины дети, – разорили, зело обезчестили! Бесятся, играют в церкви той!»². Итак, исправление богослужебных книг приводит, по Аввакуму, к нарушению исконных, а значит истинных, культурно-поведенческих ритуалов в масштабе всего общества и к внедрению игровых суррогатов прежней религиозной и культурной коммуникации, которые отождествляются вождем старообрядчества со скоморошеством, а через него – с бесовством.

В типологическом отношении восприятие И.А. Буниним исторических коллизий 1910–1920-х годов является *принципиально аналогичным*. Вначале обратим внимание на общеизвестный факт неприятия писателем новой орфографии, введенной в употребление большевистским режимом в 1918 году. Лингвистические доводы сторонников нового шрифта и правил его применения (а реформа начала готовиться задолго до революции³ – точно так же, как кружок боголюбцев возник в Москве задолго до обнародования весной 1653 года распоряжений Никона) Бунина нимало не интересовали: ситуация им и его единомышленниками трактовалась исключительно в культурно-идеологической и моралистической перспективе. Специально для П.Б. Струве Бунин разъяснил, что он ничего не имеет против А.А. Шахматова и других ученых, готовивших реформу, стрелы его критики направлены исключительно на большевиков, потому и отношение к новой орфографии выражается в форме уже знакомого нам *argumentum ad hominem*, т.е. не как спор о предмете, «который был еще далеко не решен и остается спорным и донныне», а как отторжение тех, кто «приказал под страхом смертной казни употреблять только эту орфографию»⁴.

Новая орфография характеризуется не как видоизмененная старая, а с присущим Бунину радикализмом – как вообще новый, причем заведомо профанный, язык: «заборный язык, упрощенный заборным правописанием»⁵. При этом эпитет «заборный» терминологически точен. В «Воспоминаниях» описано чтение В. Маяковским, В. Брюсовым и А. Толстым в одном злачном месте «похабных» стихов, «все забор-

¹ Книга бесед протопопа Аввакума. Стб. 285.

² Там же. Ст. 367.

³ См.: Григорьева Т.М. Три века русской орфографии (XVIII–XX вв.). – М.: Элпис, 2004.

⁴ Бунин И.А. О новой орфографии // И.А. Бунин. Публицистика. С. 233.

⁵ Бунин И.А. Суп из человеческих пальцев. Открытое письмо к редактору газеты «Таймс» // Там же. С. 65.

ные слова» которых их авторы произносили «полностью»¹. Советские лингвистические новации могут быть, таким образом, интерпретированы как превращение обычного языка в мат. Экспансию неологизмов и упразднение букв, употреблявшихся в церковнославянском алфавите, Бунин с филологической точки зрения весьма квалифицированно расценивает как акт секуляризации слова, заключающийся в усилении роли условно-конвенциональных знаков: «Распад, разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса идет в литературе уже давно»². Сказанное в «Окаянных днях» о «заборной литературе» первых советских лет ретроспективно проецируется вообще на состояние русской словесности эпохи модернизма, ассоциировавшейся в сознании писателя с кошунственным словотворчеством – функциональным аналогом «словотворческих» нововведений патриарха Никона.

Другой особенностью новой лексики и орфографии является то, что они вводятся в употребление директивно и по этой причине снова могут вызывать ассоциации с историческим конфликтом XVII века. Так, Бунин сочувственно цитирует исторически аллюзивные стихи Дон-Аминадо о Советской России, стране, в которой «казнят за „ять“ и воспевают труд»³, стихи, несомненно, напоминавшие эрудированному читателю слова, сказанные в XVII веке старообрядцем дьяконом Федором о необходимости умереть за «аз единый». В определенном ракурсе большевистский новояз, подкрепленный новой орфографией, мог описываться не только как профанный («заборный») и внедряемый насильно («казнят за „ять“»), но и как *иностраный*: и в этом пункте он мог соотноситься с пробудившимися на обломках империи национальными языками – высвобожденными революцией формами лингвистического самоутверждения локальных сепаратизмов. Самым ярким среди них был, вне всякого сомнения, украинский национализм, опиравшийся на украинский язык. И.А. Бунину, воспринимавшему Украину как древнюю аутентичную Русь⁴, петлюровский проект ка-

¹ Бунин И.А. Воспоминания. С. 212.

² Бунин И.А. Окаянные дни. С. 138.

³ Бунин И.А. «Дым без отечества» // И.А. Бунин. Публицистика. С. 112.

⁴ См.: Миллер А.И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). – СПб.: Алетей, 2000. С. 38; Юрченко Л.Н. Диалектика образа Украины в творчестве И.А. Бунина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Елец: Елецкий гос. ун-т, 2000; Сваровская А.С. Образы украинского мира в русской малой прозе 1890–1910-х годов // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: сб. ст. – Томск: Изд-во ТГУ, 2007. С. 68–81.

зался таким же гротеском, как и большевистский: «„Мова“ не более противна и нелепа, чем наш революционный жаргон. „Комиссар Хоперского уезда Сидор Карпов“ – эта смесь французского с нижегородским стоит „мовы“»¹. Как написанные на непонятном иностранном языке эзотерические письма И.А. Бунин воспринимал, например, названия изданий советской прессы: «„Кооперативная заря“». Кто поверит, что был и такой журнал? А ведь был, был»². Наконец, свои собственные сочинения, появлявшиеся первое время в Советской России, Бунин крайне показательно, хотя, конечно, и преувеличивая культурную дистанцию, рассматривал как *переводы*. «Кстати, о Праге. Нам пишут: „А в Праге Сейфуллина... И как-то на днях ее спросили, интересуются ли в России писателями-эмигрантами, и она ответила: «да, конечно, – вот недавно „Митину любовь“ перевели...»“ Обмолвка? Обмолвка во всяком случае замечательная!»³

В итоге новая орфография начинает трактоваться художником не инструментально – как свод пусть некомфортных для него лично, однако более или менее функциональных поновлений прежнего орфографического строя, но в морально-этическом ключе – как ложный язык, призванный гласить ложь и зло: «Невежда и хам ни с того ни с сего объявил заборную орфографию: опять покоряйся, пиши по ней! Я отвечаю: не могу, не хочу – уже хотя бы потому, что по ней написано за эти десять лет все самое низкое, подлое, злое, лживое, что только есть на земле»⁴; «По приказу самого Михаила Архангела никогда не приму большевицкого правописания. Уже хотя бы по одному тому, что никогда человеческая рука не писала ничего подобного тому, что пишется теперь по этому правописанию»⁵. Словно продолжая риторику Аввакума, Бунин описывает революцию как *игру* – разные смысловые вариации этого исходного концепта являются наиболее частотными в зарисовках событий «окаянных дней». При этом нет никаких оснований подозревать Бунина в аллегоризме или гиперболичности применяемых характеристик – в оценках он предельно точен и последователен. Неприятие всех форм игрового – от драмы как вида искусства (с показательным третинованием пьес Чехова за «недоверенность»)

¹ Бунин И.А. «Страна неограниченных возможностей» // И.А. Бунин. Публицистика. С. 117.

² Бунин И.А. Записная книжка // Там же. С. 212.

³ Бунин И.А. Записная книжка (о Горьком) // Там же. С. 241.

⁴ Бунин И.А. Записная книжка (по поводу критики) // Там же. С. 228.

⁵ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 117.

до бытового безразличия к азартным играм – одна из самых рельефных и неизменных граней эстетической и повседневной натуры писателя. Излишне говорить, насколько диссонировала эта особенность бунинского мироотношения с пронизанной игровым началом атмосферой Серебряного века¹. Тем не менее именно ею определялась вся система словесного воспроизведения окружавшей его обстановки.

В инвективах новой реальности органично сочетаются проблема нового языка и тема маскарада, правилам которого, на взгляд Бунина, были подчинены революционные будни: «Какое обилие новых и всё высокопарных слов! Во всем игра, балаган, „высокий“ стиль, напыщенная ложь»²; «Всё это повторяется потому прежде всего, что одна из самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна»³ и т.д. Детали маскарадного облачения представителей новой власти подчеркнуты неоднократно: в особенностях их сочетания просматривается тот же принцип, что и в лексико-стилевом строе революционного языка: макаронизм, эклектика, пестрота: «Одеты (красноармейцы. – К.А.) в какую-то сборную рвань. Иногда мундир 70-х годов, иногда, ни с того ни с сего, красные рейтузы и при этом пехотная шинель и громадная старозаветная сабля»⁴; «В первый раз в жизни увидел не на сцене, а на улице, среди бела дня, человека с наклеенными усами и бородой. Так ударило по глазам, что остановился как пораженный молнией»⁵. Театральность происходящего очевидна в цитируемом со смешанным чувством удовольствия и брезгливости объявлении о вечере в клубе «имени товарища Троцкого», программа которого, включала в себя и следующий номер: «...товарищ Конкарди, вызывающая *интерес и удовольствие* слушателей, подражал лаю собаки, *визгу цыпленка*, пению соловья и других животных, *вплоть до пресловутой свиньи*»⁶. Курсивом Бунин выделил языковые несообразности «документа» и тем самым подчеркнул его внутреннюю логику: абсурду содержания соответствует не менее абсурдный стиль.

¹ См.: Сваровская А.С. Поэтика игры в прозе И.А. Бунина // И.А. Бунин и русская культура XIX–XX вв.: тезисы междунар. науч. конф., посвящ. 125-летию со дня рождения писателя. 11–14 окт. 1995 г. – Воронеж: Квадрат, 1995. С. 47–49.

² Бунин И.А. Окаянные дни. С. 70.

³ Там же. С. 91.

⁴ Там же. С. 123.

⁵ Там же. С. 152.

⁶ Там же. С. 137.

И все же в анализируемой системе историко-культурных соответствий есть одно белое пятно, одна важная и до сих пор не заполненная структурная позиция. Дело в том, что за частными вопросами языковой и социокультурной полемики старообрядцев с никонианами стояло фундаментальное осознание защиты сакральной церковной традиции, понимаемой как вообще последняя на всей земле ветвь истинного христианства. Позволяет ли конфессионально неопределенное, расположенное в широком диапазоне от православия до буддизма с включением сюда многих квазирелигиозных философских учений рубежа XIX–XX веков, но в целом секулярное самосознание Бунина увидеть аналог некоего сакраментального «обряда», защите которого он посвящал свои эмоциональные эскапады, столь шокировавшие ко всему, казалось бы, привычную эмигрантскую публику? Аналогом этого «обряда» является русская классическая литература XIX века, существовавшая в эстетическом сознании Бунина в качестве кодифицированной системы, понимавшейся в духе обряда – как неразрывное единство художественного слова и эмпирии повседневной жизни, системы, имевшей четкие хронологические, а также географические¹ границы и неизменный, подобный пантеону святых, перечень имен своих главных представителей. Перечень этот начинался с В.А. Жуковского, именовавшегося И.А. Буниным не иначе как «Василий Афанасьевич Бунин» и игравшего роль мифологического первопредка, а оканчивался Л.Н. Толстым, творчество которого было предметом поклонения и подражания, а сама его личность, как и личность Жуковского, включалась в семейный миф автора «Жизни Арсеньева» (отец Алексей Николаевич, что до назойливости часто Буниным подчеркивалось, был знаком с Толстым по обороне Севастополя). Центральной и находившейся, в общем, вне оценки была в этом ряду фигура А.С. Пушкина. В Чехове-драматурге и особенно в Достоевском коренились, по Бунину, истоки будущих «ересей» и кризиса канонической культурной системы. Многократно и весьма результативно исследовавшаяся лейтмотивная для писателя тема *памяти* имеет прямое отношение к данной, завершенной в своей образцовости, историко-культурной традиции, которая сложно соотносилась с современностью начала XX века: драматически, целиком относясь к прошлому,

¹ Курск, Орел, Рязань, Тула, Воронеж – вот, по Бунину, «епархия» «настоящей» русской литературы. «Петербургская» традиция из нее исключается. См. об этом: Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Ю.М. Лотман. О русской литературе. – СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 741.

она вместе с тем служила особым языком для описания и мерилom для понимания настоящего.

Принципиально важна в этом отношении книга И.А. Бунина «Воспоминания», увидевшая свет в 1950 году, за три года до смерти писателя. Ю. Мальцев верно охарактеризовал итоговую работу автора как произведение уникальное для жанра мемуаристики и точно соотнёс его проблематику с речью на юбилее «Русских ведомостей» в 1913 году¹. Рассматриваясь в этой перспективе, «Воспоминания» выступают одновременно и эстетическим манифестом, и интегрированной картиной уходящей вместе с Буниным эпохи: при этом нелицеприятные отзывы о современниках становятся моментом осуществления общего программного замысла, а не персональным «сведением счетов». Историко-культурная реминисцентность бунинских оценок достигает в «Воспоминаниях» предельной концентрации.

Главным риторическим приемом текста остается *argumentum ad hominem*: в известном смысле всё произведение может быть понято как принципиальный уход от рациональной полемики с модернизмом и революцией в область исторических аллюзий, сгруппированных вокруг летописного по своей сути вопроса о *происхождении* новых литературных течений и их основных представителей: «Новые люди этой новой литературы уже выходили тогда (в 90-е годы. — К.А.) в первые ряды ее и были удивительно не схожи ни в чём с прежними, еще столь недавними „властителями дум и чувств“...» Демонстративно *личный* подход к осмыслению эпохи не только четко артикулирован («Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания»²), но и выражен в композиции этого жестко упорядоченного мемуарного цикла: в первом и последнем очерках книги (соответственно «Автобиографических заметках» и «Нобелевских днях») обозначены главные вехи, творческие альфа и омега И.А. Бунина, живописующего сначала становление своего художественного дара в *настоящем* провинциальном поместье (противопоставленном *искусственным* «вишневым садам» Чехова 10–11), а в конце — триумф мирового признания. Внутри этой «рамы», образованной личным опытом, находится коллективный портрет той «необыкновенн[ой]» (8) жизни, свидетелем которой Бунин стал. Так, категорично и точно мемуарист очерчивает временные границы интересующего его феноме-

¹ Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 349–350.

² Бунин И.А. Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950. С. 34; 55. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.

на, способ его отношения к культуре предшественников, доминирование собственной оценочной позиции, базирующейся на решительной, конфликтной выделенности из поколения современников.

Подобная грому среди ясного неба внезапность появления и субъективная неприемлемость «новых течений» заставила писателя развернуть острей своей критики к проблеме *генезиса* обличаемых реалий, дистанцировавшись от их *анализа* в контексте эпохи. Будь задача такой, мысль автора неизбежно пришла бы к сопоставлениям, а те, в свою очередь, привели бы к значительно большей вариативности оценок, и в итоге мы получили бы образцовые литературно-критические работы, украшенные яркими наблюдениями участника событий, т.е. текст такого типа, к которому и тяготела значительная часть мемуаров писателей-эмигрантов. И.А. Бунин избрал для себя иной путь: смысловые «шифры» «Воспоминаний» ориентированы не на язык эстетических баталий Серебряного века, а на язык культуры глубокого прошлого.

Наиболее продуктивным и вместе с тем отчетливо традиционалистским ходом в рамках риторики, основанной на *argumentum ad hominem*, является дискредитация внешности и происхождения оппонента. Согласно мифопоэтической логике, внешность, происхождение и имя человека – ключевые слагаемые его духовного мира, судьбы и, в частности, определяющие факторы его политической позиции, трактуемой на языке Средневековья как позиция нравственная. Недаром в классических образцах обличительно-проповеднического слова Древней Руси, каковыми были новаторские произведения Ивана Грозного, злые замечания автора, касающиеся «эфиопского лица» и «дудиноного племени» оппонентов (соответственно, Курбского и Полубенского), сделались стилистически и культурологически обязательными моментами «кусательного стиля», не без блеска применявшегося царем¹. Темы телесного уродства и благости / фальши происхождения были в книжности Средних веков весьма сильны и продуктивны. Так, первая повлияла на легендарно-географическое повествование², а также хронографию, в которой рассказы о монстрах «далеких зе-

¹ См.: Калугин В.В. Андрей Курбский и Иван Грозный (Теоретические взгляды и литературная техника древнерусского писателя). – М.: Языки русской культуры, 1998. С. 225–235, 294. Примечательно, что предшественником Грозного оказывается в рамках данной стилевой стратегии митрополит Даниил, классик русской церковной проповеди XVI в.

² См.: Плигузов А. Текст-кентавр о сибирских самоедах. – М.; Ньютонвиль: Археографич. центр, 1993.

мель» – обязательный элемент композиции¹. Вторая сформировала жанры агиографии² и легендарных династических генеалогий. Мотивная структура бунинских «Воспоминаний» в избытке содержит разнообразные варианты оценок оппонента под углом зрения внешности и происхождения. Репрезентативные исторические прообразы его приемов снова можно увидеть в произведениях протопопы Аввакума. Начнем с облика героев. Почти сорок лет назад А.Н. Робинсон точно отметил: «Для Аввакума „житие“, „вера“ и „образ“ человека (*modus vivendi*, идеология, облик) были неразделимы»³. В глазах Аввакума никониане были толсты от сытой мирской жизни и напоминали женщин как внешностью, так и поведением: ему казалось, что естественная противоположность полов заменилась в «последние времена» их содомским неразличием. «Вспомяни о себе, Яковлевич, попенок! В карету сядет, растопырится, что пузырь на воде, сидя в карете на подушки, расчесав волосы, что девка, да едет, выставя рожу на площадь, чтобы черницы – ворухиниянки любили»⁴. «Помнишь ли? Иван Предтеча подпоясывался по чреслам, а не по титкам, поясом усменным, сиречь кожаным: чресла глаголются под пупом опоясаться крепко, да же брюхо не толстеет. А ты что чреватая жонка, не извредить бы в брюхе робенка, подпоясываеся по титкам!»⁵

Во второй челобитной Алексею Михайловичу Аввакум жаловался на греческого архимандрита Дионисия, о котором «слышах от достоверных свидетелей, что Софеинской поп Иродион извещал на него вам, святителем, что он, архимарит, некоего подяка содомски блудил многое время. И по действу диаволу, прилучися ему и во алтари скверну деяти со отроком, облекши дитище во святительския ризы

¹ Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков). – München: Verlag Otto Sagner, 2000. С. 90–100; 213–232.

² Реконструкцию биографического археосюжета русской агиографии см.: Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков. (Архетипы русской культуры). От Средневековья к Новому времени. – Красноярск: Изд-во СФУ, 2010.

³ Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. – М.: Наука, 1974. С. 279.

⁴ Книга бесед протопопы Аввакума. Стб. 303.

⁵ Там же. Стб. 280. О «тучности» никониан как мотиве социальной сатиры Аввакума см.: Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. С. 280–284. Менделеева Д.С. Мотив «телесной толстоты» в творчестве протопопы Аввакума // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10. – М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 475–481.

и во амофор. <...> Мала ли беда, содомская сия скверна, во святилищи содеяна? Как выедет он, архимарит, во свою землю, скажет вместо детища: я – де глупых русаков и владыку блудил. У них-то, греков, не диковина»¹. Кроме того, облачение сторонников sprawy мыслится им как «образ любодейный: камилавки – подклейки женския»², а пропаганда нового обряда сводится к тому, «как продавать, как куповать, как есть, как пить, как баб блудить, как робят в олтаре за афедрон хватать»³. В конечном счете, если справа – это нарушение *природно-го* и Божьего замысла, в частности, замысла о двуполости человека, то и мстит свернувшей с «правого» пути Руси тоже *природа*. «Земля плоды свои умалит, вода иссыхает, а инде потопляет, огонь пожирает, якоже в Москве пожары видеша очи наши. Еще же и воздух изменяет: овогда студень, овогда сухо бывает и не подаст влаги на плоды земныя. Звери оттекают, и птица небесныя от беззаконных отлетают, и в водах умалются рыбы»⁴.

В определенном смысле настойчиво подчеркиваемый Аввакумом гендерный сдвиг никониан соотносился с монструозно-химерической трансформацией их внешности: к обычному мужскому облику «пририсовывались», как на гротескном изображении, «титки», длинные волосы, «брюхо», напоминавшее «чреватую жонку» и т.д. Таким образом, инвективы «толстоте» и гомосексуальности обнаруживают свой общий смысловой знаменатель. В христианской литературе издавна считалось, что телесное уродство – результат небесного наказания за грех отступничества. Наказание заключалось в том, что виновные лишались образа и подобия Божьего⁵. Приравненные к демонам, монстры размещались на дальних границах обитаемой Ойкумены, восприятие которой уравнивало «край земли» в территориальном смысле с «концом времен» в хронологическом⁶. В этом отношении XVII век словно поменял центр и периферию местами (не зря Аввакум говорил, что теперь «дома Вавилон»), и апокалиптическое время ознаменовалось вторжением телесных и поведенческих аномалий на любой вкус и фасон.

¹ Аввакум Петров. Послания и челобитные. С. 63–64.

² Книга бесед протопопа Аввакума. Стб. 273.

³ Там же. Стб. 292.

⁴ Аввакум Петров. Послания и челобитные. С. 95.

⁵ Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси. С. 96.

⁶ Плигузов А. Текст-кентавр о сибирских самоедах. С. 15–16.

В интересующей нас оценочной перспективе точно такими же свойствами наделялся век двадцатый. Так, И.А. Бунин вместо неприемлемых для него убеждений и эстетических ориентиров своих визави комментирует преимущественно их физическую неполноценность, желчно описывая «тщедушного, дохлого от болезней Арцыбашева», «педераста Кузмина с его полуголым черепом и гробовым лицом». Не укрываются от его препарирующего взгляда «чахоточная и совсем недаром писавшая от мужского имени Гиппиус», «малорослый и страшный своей огромной головой и стоячими черными глазами Минский» и т.д. и т.п. (40–41). Череда намеков на измененный гендер оппонентов продолжена в зарисовке Сологуба. За пределами «Воспоминаний», но в рамках все того же мемуарного нарратива Бунин описал свою первую встречу с автором «Мелкого беса». «И вот что произошло при этой первой нашей встрече: уходя, он вдруг задержал мою руку в своей и неожиданно ухмыльнулся, на мой же вопрос о причине этого смеха ответил:

– Я тому смеюсь, что все гадаю: любите ли вы мальчиков?»¹

В итоговой книге писателя данная тема представлена не только в рамках прямых обличений, но также и более тонко – как нюанс внешнего облика героев. Так, постоянной характеристикой целого ряда персонажей становится намек на смещенный гендер. Начинает И.А. Бунин издалека: истоком «традиции» является здесь ранняя русская революционная демократия в лице одного из своих основоположников М.В. Буташевича-Петрашевского, который однажды «пришел в Казанский собор в женском платье, стал между дамами и притворился чинно молящимся; тут его несколько разбойничья физиономия и черная борода, которую он не особенно тщательно скрыл, обратили на себя изумленное внимание соседей; к нему подошел наконец квартальный надзиратель со словами: „Милостивая государыня, вы, кажется, переодетый мужчина“; но он дерзко ответил: „Милостивый государь, а мне кажется, что вы переодетая женщина“, и так смутил квартального, что мог, воспользовавшись этим, благополучно исчезнуть из собора...» (162).

Максимилиан Волошин, которому в «Воспоминаниях» посвящена специальная глава, при чтении стихов «поднимал свои толстые плечи, свою и без того высоко поднятую грудную клетку, на которой обозначались под блузой почти женские груди, делал лицо олимпиеца, громовержца и начинал мощно и томно завывать» (186–187). Алексей Тол-

¹ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. – М., 1988. С. 574.

стой «был породист, рослый, плотный, бритое полное лицо его было женственно...», иногда он «кричал тонким бабьим голосом» (202–203). Показательно, что со слов И.А. Бунина А.Н. Толстой называл и знаменитую желтую кофту Маяковского именно «женской» желтой кофтой (211). Теории генетической преступности, наследственности и вырождения, популярные в начале XX века и тщательно усваиваемые Буниным из работ Ч. Ломброзо, М. Нордау и их русских последователей¹, удивительно точно сочетались в его «Воспоминаниях» с древнейшими приемами обличительной публицистики, появившимися задолго до концепций этих последователей дарвинова учения.

Другое слагаемое внешности человека, подвергавшееся обличению со стороны мемуариста, – этноантропологические черты, в которых одновременно заключались и собственно портретная характеристика, и гораздо более существенный момент происхождения оппонента. Ложный биографизм нового поколения русских писателей проявился в их странных с точки зрения Бунина национальных корнях. Никогда не имевший ничего общего с расизмом, желчно высмеивавший колониализм европейских империй, автор «Братьев» и «Отто Штейна» считал, как уже отмечалось, «настоящую» русскую литературу явлением сугубо локальным. Черты внешнего облика и диалектные особенности языка ее носителей были раз и навсегда заданы местностью южнее Москвы и севернее Белгорода. «Вырождение» «новой» литературы проявилось в чуждом этому ареалу этногенетическом экзотизме ее создателей: настойчиво до навязчивости Бунин подчеркивает «азиатское» едва ли не во всех своих знаменитых современниках. Врагом для Аввакума был Запад. Врагом для Бунина, современника панмонголистских теорий, стал степной, «скуластый», «пыльный», «кочевой» Восток.

Центральную антагонистическую фигуру, Горького, И.А. Бунин описывает как «старого широкоскулого монгола» (42), «скулы у него выдавались совсем по-татарски» (124). Вопреки «цеховым» художественно-эстетическим границам, разделявшим писателей начала XX века, в двойника и близнеца Горького превращается под пером Бунина Брюсов: «...я увидел молодого человека, черноглазого, с довольно толстой и тугой гостиннодворческой и скуласто-азиатской физиономией» (37). «Косоглазым» назван и Ленин (221). Особый сюжет «Воспоминаний» – «татарское» в Куприне, который на самом деле имел восточные корни. Его мать «по происхождению <...> была княжна с татарской фамилией, и <...> Александр Иванович очень гордился своей

¹ Карпенко Г.Ю. И.А. Бунин о «выродках» // И.А. Бунин в диалоге эпох: межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2002. С. 16–24.

татарской кровью» (142). «Одну пору (во время своей наибольшей славы) он даже носил цветную тюбетейку, бывал в ней в гостях и в ресторанах, где садился так широко и важно, как пристало бы настоящему хану, и особенно узко щурил глаза» (142). Субъективно Куприн несравненно более симпатичен Бунину, чем Горький, Есенин или Брюсов, однако тем более важно, что на освещение его жизни накладывается та же дискредитирующая схема, что и на биографии явно «отрицательных» героев «Воспоминаний». Не утруждая себя генеалогическими разысканиями, писатель ставит под сомнение происхождение Куприна и тем самым разрушает его биографический миф. Неопределенная модальность рассказа о юности автора «Поединка» весьма показательна: «Насчет многого, что касалось его личной жизни, он был очень скрытен, так что, несмотря на всю нашу большую и такую долгую близость, я плохо знаю его прошлое. <...> Кто был его отец? Кажется, военный врач, благодаря чему Александр Иванович и попал в кадетский корпус» (141–142).

Проблематичность «естественного» происхождения компрометирует и писательские амбиции Куприна, полноправность его присутствия в «настоящей» литературе: «В эту пору (одесской разгульной жизни в ранний период знакомства с Буниным. – К.А.) он особенно часто говорил, что писателем он стал совершенно случайно...» (146). Мемуарист отдает себе отчет, что его герой преувеличивает («он это часто повторял – „я стал писателем случайно“». Это, конечно, неправда, опровергается его же собственными автобиографическими признаниями в „Юнкерах“» [149]), однако как момент самосознания данный мотив специально выделен. Психологической интригой рассказа о Куприне недаром становится история о том, как именно И.А. Бунин способствовал вхождению Куприна в литературу, заслужив потом за этот «патронаж» злую неприязнь горделивого выскочки: «Никогда не прощу тебе, как ты смел мне благодетельствовать...» (145). Если при этом учесть нарочито выпяченные черты Куприна как *самоучки*, ставившие его на одну доску с ненавистным Бунину Горьким¹ («...у меня не было никаких знаний, ни научных, ни житейских. С ненасытимой и до сей поры жадностью я накинудся на жизнь и на книги...» (149–150)), то в непростой картине восприятия Буниным купринской натуры четко проступят, с одной стороны, контуры описываемой риторической модели, а с другой – противопоставленного ей теплого личного чувства, которое мемуарист всегда питал к своему давнему товарищу.

¹ Ср. одно из существенных идеологических слагаемых повести «Деревня» – дискредитацию образа Кузьмы Красова как поэта-самоучки.

Образ Куприна в анализируемом этнографическом контексте – наиболее сложный. При этом сам акцент на «чужой» антропологии героя относится к типовым признакам полемической литературы. Он является частным случаем гораздо более обширной проблемы онтологии происхождения оппонента, о которой речь пойдет ниже. Однако мы до сих пор не ответили на ожидаемый вопрос о том, зачем вообще Бунину, прекрасному знатоку и ценителю Востока, понадобилось «татарское» и «монгольское» как моменты компрометации героев? Бунин-историк и публицист, осмысливавший трагедию гибели России, вновь видит корень зла в древнерусской эпохе. В статье «Инония и Китеж. К 50-летию со дня смерти гр. А.К. Толстого» (1925) он, неслучайно (правда, по другому поводу) цитируя Вл. Соловьева, говорит о Московской Руси как наследнице Орды. Орда – худший из ликов Востока. В этом геополитическом контексте реактуализируется, казалось бы, совсем устаревшее творчество А.К. Толстого, говорившего: «моя ненависть к монгольщине есть идиосинкразия»¹, «Рожа той „обдорской“ Руси»², России, открывшейся суровому, находящемуся вне Культуры, космосу Севера, степи и Сибири³, – вот, по Бунину, истинное «скифское» лицо революции. Используя широко известные историософские построения младосимволистов-соловьевцев, Бунин выворачивал их программу наизнанку. Между Киевской Русью и Русью Московской в его сознании пролегает пропасть: «Нынче читаю о Владимиро-Суздальском царстве в книге Полевого. Леса, болота, мерзкий климат – и, вероятно, мерзейший, дикий и вульгарно-злой народ. Чувствую связь вчерашнего с этим – и отвратительно»⁴; «Весь, Муром. Чудь белоглазая... И как раз именно из них, из этих самых русичей <...> вербовали мы красу, гордость и надежду русской *социальной* революции. Что ж дивиться результатам?»⁵. Эта историко-философская доктрина, сформированная художником в начале 1910-х годов и реализовавшаяся в повести «Суходол»⁶, обусловила поздней-

¹ Бунин И.А. Инония и Китеж // И.А. Бунин. Окаянные дни. С. 365.

² Там же. С. 360.

³ Сумасшедшая Тетя Тоня в «Суходоле» похожа «на сибирского шамана», а крестьянин в «Ночном разговоре» рассуждал, пребывая в «монгольском спокойствии». См.: Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит.-ра, 1987. Т. 3. С. 162, 242.

⁴ Бунин И.А. Дневник 1917–1918 гг. // И.А. Бунин. Окаянные дни. С. 35.

⁵ Бунин И.А. Окаянные дни. С. 163.

⁶ См.: Анисимов К.В. Этнотипы в прозе И.А. Бунина: «Суходол» // Диалог культур: поэтика локального текста: мат-лы междунар. конференции в

шую систему дискредитации современников в «Воспоминаниях». Своих врагов, модернистов и социальных писателей школы Горького, Бунин бил их же оружием: природной панмонголистской «простотой» их излюбленного героя – коренного «русича».

По Аввакуму, патриарх Никон («...смолода тому (церковной службе. – К.А.) научен в Низовке деревне, – от моей родины та деревня не далеко, верст с пятнадцать; я знаю, много там таких чародеев. А он детинка-бродяга был, и у Макарья Желтовоцкаго поводился в крылосе, – Никитка Минин. А таки одва не татарка ли его родила, – там-веть татар-тех много. Да плюнем на него! Кто ево ни родил, однако блядин сын от дел звание приемлет. Блядь пишется ложь. Правда от Бога, а ложь от диявола»¹. Важнейшую роль в разоблачении инициатора церковной реформы 1653 года играла дискредитация его происхождения, которая осуществлялась в соответствии с канонами агиографии, но воспроизводила его зеркальное, с точностью до наоборот, отражение. Если осмысление высшего проявления средневековой этики – святости – требовало обязательных упоминаний о легитимном появлении героя на свет (благополучный брак, благочестие родителей и т.д.), то антитеза святости – зло – также понималось как наследуемое качество и заставляло автора-обличителя акцентировать противоестественность, таинственность, «странность» рождения героя. В инвективе Аввакума по поводу рождения его будущего гонителя соединились этнический, конфессиональный и эротический аспекты дискредитации. Православный патриарх оказался сыном магометанки, он родился вне брака, при этом данное обстоятельство трактуется как заведомое отступление от христианской нормы. В другом месте своей «Книги толкований» Аввакум написал словно пояснение к этой ситуации: «Всякая ересь блядня глаголется. У еретиков у всех женская слабость: якоже блудница всякова осквернити желает, тако и отступник Никон с товарищи всех тчится перемазать сквернами любодеяния»².

Биографии многолетнего бунинского друга М. Горького и близкого товарища А.Н. Толстого, одного – создателя советской («заборной») литературы, другого – перебежчика в ее лагерь, становятся центральными по значимости разделами книги «Воспоминания». В образе Горького Бунин сразу же проблематизирует историю происхождения писателя.

г. Горно-Алтайске 29 июня – 4 июля 2008 г. – Горно-Алтайск: Изд-во ГАГУ, 2009. С. 96–106.

¹ РИБ. Стб. 463.

² РИБ. Стб. 433.

«Как это ни удивительно, до сих пор никто не имеет о многом в жизни Горького точного представления. Кто знает его биографию достоверно? И почему большевики, провозгласившие его величайшим гением, издающие его несметные писания миллионами экземпляров, до сих пор не дали его биографии?» (118–119). Во французском некрологе 1936 года Горький назван казаком: «Еще одна легенда о нем, – пишет Бунин. – Босяк, теперь вот казак...» (118). С «босячеством» Горького мемуарист спорит, цитируя словарь Брокгауза, в котором сказано, что Горький родился «в среде вполне буржуазной: отец – управляющий большой паровой конторы; мать – дочь богатого купца-красильщика...» (119). «Все тогда говорили о его редком знании России. Выходит, что он узнал ее в то недолгое время, когда, уйдя от Ланина, «бродил по югу России». Когда я его узнал, он уже нигде не бродил. Никогда и нигде не бродил и после: жил в Крыму, в Москве, в Нижнем, в Петербурге... <...> Побывал в Америке, потом семь лет жил на Капри, – до 1914 года. Тут, вернувшись в Россию, он крепко осел в Петербурге...» (128).

Незаконность литературных и политических притязаний создателя осмеянной Буниным «Песни о соколе» изобличается через разрушение персонального мифа, в искусном созидании которого Горький, согласно логике автора «Воспоминаний», ничем не отличался от символистов. Биографический ракурс образа Горького широк: Бунин не столько «ловит» своего оппонента на вранье, сколько выстраивает универсальный конфликт эпохи, на одном из полюсов которого он помещает лично *себя*. Таким образом, мы еще раз имеем возможность убедиться, насколько сбалансированной была, с одной стороны, риторика *argumentum ad hominem*, а с другой – экспрессия автобиографического *Я* художника. В уста Горькому вложена обращенная к Бунину фраза с принципиальным значением: «Вы же последний писатель от дворянства, той культуры, которая дала миру Пушкина и Толстого!» (122). И далее: «Понимаете, вы же настоящий писатель прежде всего потому, что у вас в крови культура, наследственность высокого художественного искусства русской литературы. Наш брат, писатель для нового читателя, должен непрестанно учиться этой культуре, почитать ее всеми силами души» (123–124). Понятно, что умолчанием в этой фразе дается представление о писателях «для нового читателя» как самозванцах на фоне тех, кто принадлежит Культуре онтологически. Недаром один из моментов внешности Горького именуется «воровской щеголеватостью, мягкостью, легкостью, – я немало видал таких походов в одесском порту» (124). Намекая на облик портовых жуликов, мемуарист, несомненно, имеет здесь в виду ранний

рассказ Горького «Челкаш» и прибегает к старому как мир приему отождествления автора с его героем¹.

На фоне Горького, охарактеризованного как «полуинтеллигент, начетчик» (128), можно было ожидать, что аристократизм А.Н. Толстого, представителя столь любимой Буниным фамилии, позволит осветить судьбу *настоящего* литератора (пусть и в противоположном политическом лагере) и тем самым притупить остроту конфликта. Однако если Горький характеризуется просто как авантюрист, посягнувший на то, что ему никогда не принадлежало, то «третий Толстой», будучи ренегатом, совершает, по мысли автора «Воспоминаний», гораздо более тяжкий грех отступничества и по этой причине третируется более жестко. Если логически отталкиваться от общеизвестного факта, что иконой «настоящей» литературы был для И.А. Бунина *Л.Н. Толстой*², то в намерении скомпрометировать сомнительность его однофамильца *А.Н. Толстого* эта парадоксальная связь должна как-то учитываться. Бунин не преминул обыграть ситуацию. Кстати пришлось слова Молотова на одном из партийных форумов: «Товарищи! Передо мной выступал здесь всем известный писатель Алексей Николаевич Толстой. Кто не знает, что это бывший граф Толстой! А теперь? Теперь он товарищ Толстой, один из лучших и самых популярных писателей земли советской!» (202). Мемуарист сопроводил цитату комментарием: «Последние слова Молотов сказал тоже недаром: ведь когда-то Тургенев назвал Льва Толстого „великим писателем земли русской“» (202). Смысл сопоставления тургеневской и молотовской сентенций прозрачен: если в первом случае оценка была правомочной, так как и субъект и объект высказывания располагали в глазах Бунина полной этической и профессиональной состоятельностью, то во втором случае, когда Тургенев заменяется советским функционером, а автор «Войны и мира» – «Алешкой» (имя писателя Бунин сразу же заменяет деминутивом), эпизод кодируется как пародия. Таким образом, весь

¹ Прием обусловлен *argumentum ad hominem* и представлен в публицистике Бунина и своей разновидностью: наряду с отождествлением автора с героем его текста можно наблюдать резкое контрастное разведение проблематики текста и внешнего облика автора, производное от той же имплицитно выраженной исходной посылки – неотделимости личности от высказываемого ею слова. Так, процитировав экстравагантные стихи М. Волошина, Бунин замечает: «страшней всего то, что это было не чудовище, а толстый и кудрявый эстет, любезный и неутомимый говорун и большой любитель покусать» (200).

² Не будем забывать о бунинском пиетете и перед «вторым» Толстым – Алексеем Константиновичем (статья «Июния и Китеж»). «Третий» в данном контексте вполне может трактоваться и как «третий лишний».

образ А.Н. Толстого встраивается в пародийную на фоне «главного» русского писателя стратегию восприятия.

Примечательно, что как персонаж первостепенной важности¹ А.Н. Толстой, впервые появившись еще в «Автобиографических записках», действовать начинает в рассказе о М. Волошине (очерки следуют один за другим), причем описывается в исключительно любопытной смеховой перспективе. «Но тут Волошин почему-то неожиданно вспомнил, как он однажды зимой сидел с Алексеем Толстым в кофейне Робина, как им вдруг пришло в голову начать медленно, но все больше и больше – и притом с самыми серьезными, почти зверскими лицами, – надуваться, затем также медленно выпускать дыхание и как вокруг них начала собираться удивленная, не понимающая, в чем дело, публика» (196). Если вспомнить «толстоту» антигероев публицистики Аввакума, постоянно подчеркиваемую тучность Волошина и А.Н. Толстого (сам Бунин при этом неоднократно акцентировал свою худобу², а также «легкость» Л.Н. Толстого, 72; 75), соотносить это в духе самого Бунина, обладавшего абсолютным семантическим «слухом», с метафорическим смыслом глагола «надуваться», т.е. «казаться значимее себя истинного», то продуктивность архаичного обличительного образа предстанет во всей своей наглядности.

Следующий пункт разоблачения А.Н. Толстого – его происхождение. Задавшись вопросом «был ли он действительно графом Толстым?» (203), Бунин проанализировал доступные ему советские источники и сделал такой вывод: «Тут (в официальной биографии. – К.А.) без хитрости сказано только одно: „родился в 1883 году, в бывшей Самарской

¹ В череде «медальонных» портретов, созданных Буниным в «Воспоминаниях», один только А. Толстой удостоился очерка со специально придуманным заглавием – «Третий Толстой». Остальные названы или просто фамилиями персонажей, или – «Его Высочество» – формулой этикетного обращения. Уникальность заметнее, если обратить внимание на то, что заголовок очерка об А. Толстом взят в кавычки – несерьезность имени, статуса и вообще всего феномена А. Толстого выражена даже графически. Наконец, именно воспоминания об А. Толстом Бунин снабдил двумя стержневыми эпизодами своей собственной автобиографии – рассказом об отъезде из России на пароходе «Патрас» и разгромной критикой революционных манифестов модернизма – «Двенадцати» и «Скифов» Блока.

² «А потом, – передавал он обращенные к нему слова Чехова, – вы же здоровеннейший мужчина, только худы очень, как хорошая борзая. Принимайте аппетитные капли, и будете жить сто лет. Я пропишу вам нынче же, я ведь доктор». См.: Бунин И.А. О Чехове // И.А. Бунин. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит.-ра, 1988. Т. 6. С. 195. «Вы худы, хорошего роста», – это слова самого А. Толстого о Бунине.

губернии...“ Но где именно? В имении графа Николая Толстого или Бострома? Об этом ни слова, говорится только о том, где прошло его детство. Кроме того, полным молчанием обходится всегда граф Николай Толстой, так, точно он и не существовал на свете: полная неизвестность, что за человек он был, где жил, чем занимался, виделся ли хоть раз в жизни с теми, кто весь свой век носил его имя, а от его титула отрекся только тогда, когда возвратился из эмиграции в Россию. Сам он за все годы нашего с ним приятельства и при той откровенности, которую он так часто проявлял по отношению ко мне, тоже никогда, ни единым звуком не обмолвился о графе Николае Толстом...» (203–204). Прочитанный пассаж посвящен развенчанию официальной биографии писателя, которая на проверку оказывается подложной, а также его происхождения, сведения о котором весьма и весьма двусмысленны. Впрочем, свою поэтику разоблачения Бунин умел мастерски «переключать» с высокой тональности в низкую, смеховую. Обратим внимание на комическую тему переодеваний. *Одежда* в образе А.Н. Толстого играет необычайно важную роль: «Воспоминания» содержат объемистый перечень выданных Бунину его героем «рецептов» использования костюма в целях социальной репрезентации, которую сам мемуарист без обиняков назвал «мошенничеством»: «Это мошенничество, по-вашему? Да кто же теперь не мошенничает так или иначе, между прочим и наружностью!» (211) – парирует упрек А.Н. Толстой и начинает длинно советовать Бунину, как ему можно было бы «переодеться» в «настоящего» аристократа. Уверенное владение правилами моды является здесь признаком, снижающим образ *А.Н.* Толстого на фоне могучего аскетизма его великого однофамильца *Л.Н.* Толстого. Свою последнюю встречу с ним автор описал так: «Старческое лицо его так застыло, что имело совсем несчастный вид. Что-то вязаное из голубой песцовой шерсти, что было на его голове, было похоже на старушечий шлык» (77). «Старушечий шлык» *Л.Н.* Толстого резко контрастирует с рубашками «голландского полотна», «артистически раскинутым воротом», «бантом черного шелка» и «загадочным перстнем» (211) из рекомендаций «третьего Толстого» Бунину.

Важнейшее значение в этом контексте имеет следующий фрагмент очерка. Однажды А.Н. Толстой явился к Бунину в старой шубе, которую, намекая на финансовое оскудение коренной аристократии, выдал за «остатки прежней роскоши» (210). Мемуарист отреагировал со скепсисом. Склонный к шутке Толстой не стал развивать мистификацию и признался: «Я эту наследственность за грош купил по случаю, ее мех

весь в гнусных лысинах от моли. А ведь какое барское впечатление производит на всех!» (211). Ключевое слово в этом отрывке – «наследственность». Вспомним бунинскую версию становления собственного художественного таланта: писательство ему было «на роду написано». Принципиально важно, что этот мотив повторен в очерке о Л.Н. Толстом: «...я и до сих пор не умею определить <...>, как, когда и почему я сам стал писателем. Ответить на это для меня так же невозможно, как на то, с каких пор и как вообще я стал тем, что я есть» (65). Культура как традиция (а в терминах начала XX века – как «наследственность») – одно из программных положений бунинской эстетики. Такую наследственность, разумеется, нельзя купить «за грош» и «по случаю». Этот скрытый подтекст эпизода с шубой тотчас возвращает его из комической сферы в серьезную.

Кроме того, в едва заметной сети мотивных переключек значим и сам образ шубы. В начале 1890-х годов юный Бунин явился в московский дом Л.Н. Толстого январским вечером. Первое, что он увидел в прихожей, было множество «шуб на вешалках, среди которых резко выделялся старый полушубок» (72). Речь, конечно, идет о полушубке самого Толстого, с которым будущий писатель встречался, как правило, зимой либо холодной ранней весной. «Старый полушубок» великого романиста, весьма вероятно, был не менее изношен, чем шуба его однофамильца, купленная ради «барского впечатления». Однако то, что в одном случае было моментом внешности, неотделимой от внутреннего естества ее обладателя (действительно, вполне заурядный тулуп Л.Н. Толстого почему-то «резко выделялся» среди всех прочих – вероятно, на том основании, на каком и сам невзрачный на вид старик представлял собой наивысшее воплощение рода человеческого), в другом случае оказывается забавой, которая только отчасти смешна. На самом деле перед нами эпизод, удваивающий уже комментировавшийся диалог с Горьким о культуре «в крови». Оба фрагмента имеют прямое отношение к конфликту всей книги. *Себя* как главного героя «Воспоминаний» Бунин понимает в перспективе подлинности, своих оппонентов, наоборот, в терминах самозванства и авантюризма, идей, содержащих в себе особые признаки разрыва с традицией – нелегитимность происхождения, подложный характер официальной биографии и игровое поведение.

Типология такой полемической установки мемуариста, как мы старались показать, восходит к глубоко архаичным пластам национальной культуры.

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ РОМАН Г. ГАЗДАНОВА «ПЕРЕВОРОТ»: ПОПЫТКА АНТИУТОПИИ

Е.Н. Проскурина¹

«Переворот» (1972) – последний незаконченный роман Г. Газданова, одного из ярчайших представителей первоэмиграционной волны (1903–1971). В нем читатель встречается с новой и несколько неожиданной для данного автора сюжетно-повествовательной ситуацией. Газданов, большую часть своего творчества посвятивший теме русской эмиграции, на закате «трудов и дней»² вдруг обратился к жанру политического романа, по своей стилистике больше напоминающего социальный трактат, чем художественное произведение. В момент, когда в романе начинает раскручиваться авантюрная интрига, текст обрывается. Этот контраст особенно рельефен на фоне предыдущих произведений мастера, принадлежащих к лиро-эпическому жанру (исключение составляют два его поздних романа: «Пилигримы» и «Пробуждение», тяготеющие к жанру романа-притчи, а также документальная повесть «На Французской земле», описывающая участие Газданова во французском Сопротивлении). Политическому «заданию» подчинено в «Перевороте» и формирование интеллектуального контекста: если в предыдущих романах он служит одним из способов репрезентации эрудиции героя, то здесь он организован таким образом, чтобы усилить политическую доминанту сюжета. Об этом свидетельствует составляющий его номинативный ряд, в который входят исключительно имена общественных деятелей и политиков: Николо Макиавелли, Алексис Токвиль, Цезарь Борджиа, Жорж Клемансо, Сен-Симон, Мао Цзедун, Че Гевара. В социально-политический план вписано здесь и имя Аристотеля как автора изречения «человек по природе существо общественное».

В подтекст «Переворота» достаточно прозрачно вмонтирован масонский код, однако это не апология социально-политической миссии масонства. Живя в Париже, Газданов был далек от деятельности французских политизированных масонских лож, таких как «Юпитер», «Свободная Россия». Он был членом мистико-просветительских лож «Северная звезда» и «Северные братья». Как верно отмечает

¹ © Е.Н. Проскурина, 2011.

² Роман опубликован посмертно вдовой Газданова Фаиной Ламзаки в 1972 г. в «Новом журнале» (Нью-Йорк), кн. 107–109. См.: Комментарии // Г. Газданов. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. – М.: ЭЛЛИС ЛАК, 2009. С. 730.

Т.Н. Красавченко, «не питающий иллюзий по поводу признанных социально-политических форм жизни, наученный горьким опытом сначала войны против „русской утопии“, а потом не менее горьким опытом французской демократии, показавшей ему „дно жизни“, Газданов, одиночка по своему экзистенциальному положению, но не по типу личности, хотел найти выход из одиночества в нетрадиционных формах братского объединения, вне и вразрез с существующими партиями и группировками»¹.

Насколько последовательно проводится мысль об образцовости нравственных установок мистико-просветительского масонства в романе-притче «Пилигримы»², настолько отчетливо выражена авторская идиосинкразия по поводу существующих способов функционирования государственной власти, «признанных социально-политических форм жизни» и способов их изменения в «Перевороте». По воспоминаниям А.О. Маршака, председателя парижской русской ложи «Северная звезда», Г. Газданов не очень хорошо разбирался в политике, хотя и интересовался ею, но при этом у него было четкое представление, «что никто ничего не понимает и страну надо вести иначе...»³ Эта мысль о неправильном политическом руководстве разворачивается в романе на многих страницах. Для «Переворота» Газданов выбирает акториально-аукториальную повествовательную модель: начиная повествование с позиции всезнающего нарратора, размышления по поводу положения дел в стране, устройства государственного аппарата, он сдвигает эти проблемы внутрь сознания героя – президента некоей республики.

В романный сюжет вмонтированы знаковые *элементы утопии*: в произведении изображена абстрактная модель государства (о чем свидетельствует отсутствие названия страны, в которой происходит действие), не указано также имя его президента, выдуманно автором и название государственной денежной единицы: арг. Этот набор черт, как и размышления об устройстве справедливого государства, входит в *архетипическую модель утопии*, которую, по мысли американских исследователей Г. Негли и Д. Патрика, отличают особые свойства: «она представляет собой вымысел; она описывает опреде-

¹ Красавченко Т.Н. Гайто Газданов: традиция и творческая индивидуальность // Г. Газданов. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 664.

² См.: Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. – М.: Новый хронограф, 2009. С. 291–320.

³ Диенеш Л. Газданов среди парижских масонов: из архива исследователя // Г. Газданов. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 445.

ленное государство или сообщество; ее темой является политическая структура этого вымышленного государства...»¹

«Переворот» открывается раздумьями президента о своей жизни: «Он думал, что ему шестьдесят четыре года и что, хотя он ничем не болен, надо считать, что жизнь подходит к концу, во всяком случае, она ближе к концу, чем к началу. Он думал, что ему осталось быть на своем посту еще два года, до ближайших президентских выборов, и что он давно решил не выдвигать больше свою кандидатуру» (IV, 587)². Эти мысли приходят к герою в то время, когда он возвращается из столицы республики в свой загородный дом. Причем, указывается точное время выезда президентского автомобиля: «четыре часа дня, в пятницу второго августа» (IV, 587). Такая точность делает изображаемый эпизод кануном последующих событий.

Автор явно симпатизирует своему герою, попавшему на президентский пост в результате ряда случайностей, а не по карьерным соображениям, и руководствующемуся в собственных действиях здравым смыслом, чувством порядочности: «Он просто был умнее и способнее большинства своих современников, с ним было легче работать, он никогда не принимал нелепых решений, продиктованных принципами той или иной политической партии» (IV, 588); «...он продолжал действовать так, как этого требовал его долг, не государственный долг, который он считал бессодержательным и крайне расплывчатым понятием, а долг элементарной порядочности, и то доверие, которое ему оказали миллионы его избирателей» (IV, 590). В границах утопии этот набор внутренних черт сближает фигуру президента с образом *идеального правителя*. В рамках же автобиографического мифа Г. Газданова свойства души героя отражают его собственные внутренние качества: «Нравственность? Это у него уже в крови, ему не нужно было никаких убеждений. У него в крови эта нравственность есть. У него добродетель в душе»³. Знаком внутренней приближенности героя к автору в «Перевороте» служит и такая знакомая по прежним романам черта персонажа, как любовь к музыке. В последнем романе она упоминается единожды: накануне своего отъезда из столицы в загородное имение президент занят тем, что «стал искать радиостанцию, которая должна была передавать

¹ Цит. по: Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2005. С. 16.

² Романы цитируются по изданию: Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – М.: ЭЛЛИС ЛАК, 2009, с указанием тома и страниц в скобках. Курсив мой – Е.Л.

³ Диенеш Л. Указ. соч. С. 463.

концерт, посвященный памяти Леонкавалло» (IV, 609). Хотя здесь есть одно принципиальное противоречие. Если вспомнить сентиментальность Гитлера – его любовь к музыке Вагнера, а также восторг Ленина перед бетховенской «Аппassionатой» (эти два имени часто включены в сферу критической рефлексии президента), то в таком контексте «положительная характеристика» первого лица государства через его музыкальность становится сомнительной.

Автор пытается придать неповторимость образу героя-правителя, наделяя его нелюбовью к окружающей пышности, телохранителям и отрядам гвардии, а также отягощенностью своим президентским постом, усиливающейся тем, что большую часть своего времени он вынужден тратить на то, чтобы исправлять множество непредвиденных ошибок, которые совершают члены правительства. Эти качества героя сдвигают его образ из утопической парадигмы в собственно романную; ко времени создания «Переворота» «принцип сомнения» уже внедрился в сферу утопии, которая оказалась чуткой к разным способам моделирования художественного мира, выявила способность к контаминации с другими литературными жанрами: сказкой, пасторалью, идиллией, поучением, романом, детективным жанром и др.¹

В основе пространственной организации экспозиции романа – антитеза *цивилизация – природа*: автомобиль президента все дальше увозит его из столичного мира за город, где живет его семья. Развитие сюжетного действия в этой части строится на все большем удалении героя от мира людей в мир природы, что вновь сближает роман Г. Газданова с утопией, воспринявшей от идиллии ее ведущее свойство – сакрализацию естественных законов жизни, природного порядка: «Здесь, далеко от столицы, в его доме, в лесу все приобрело особенный вкус: утренний кофе, горячий влажный запах земли и леса и тот особенно вкусный воздух, которого не было в городе. В десять часов утра президент вышел на прогулку в лес. <...> Он все больше и больше углублялся в лес. Тишина прерывалась только редким криком птиц, в воздухе еще чувствовалась влага после вчерашней грозы. Президент приблизился к небольшой сторожке, построенной в глубине леса, где никто не жил, но где иногда лесники укрывались от непогоды» (IV, 591–592).

В рамках романного корпуса Газданова стратегия от *цивилизации – к природе* звучит автодиалогическим эхом, напоминая об экспозиции

¹ Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. – Новосибирск: СО РАН, 2009. С. 23.

«Пробуждения», герой которого, парижанин Пьер Форэ, также пытается скрыться от тяжелых мыслей в лесном домике своего приятеля Франсуа. Но дальнейшее развитие событий в «Перевороте» показывает, что эта параллель остается едва различимым мотивным призывом, не разворачиваясь в полной мере в межсюжетный диалог. Усиление автодиалогической ноты происходит в сцене прогулки героя в момент его приближения к лесной сторожке. Главное событие в жизни Пьера Форэ начинается также с прогулки по направлению к лесной сторожке, где он встречает безумную женщину, ставшую в дальнейшем любовью всей его жизни: «Он успел заметить ее серые волосы, огромные светлые глаза и босые ноги. Тяжеловатые черты лица можно было бы назвать правильными, но они были искажены животным выражением страха» (IV, 330). Однако события в судьбе героя «Переворота» развиваются антитетично по отношению к судьбе героя «Пробуждения», хотя у сторожки и его подстерегает неожиданная встреча: «Перед сторожкой вместо скамейки или стульев стояли два широких пня. На одном из них сидел бедно одетый человек в кепке с небритым лицом» (IV, 592). Как и первое впечатление от вида безумной Анны Дюмон, героини «Пробуждения», образ «человека в кепке» в «Перевороте» оказывается обманчивым: за простоватым небритым видом скрывался бывший член республиканского парламента Роберт Вильямс, встреча с которым, однако, не приносит президенту неожиданной радости. Лесная идиллия разрушается первыми же настораживающими фразами Вильямса, беседа завершается его настоятельным предложением президенту уйти в отставку.

Комплекс таких характеристик героя, как усталость от своего президентства, любовь к семье, природе, музыке организуются в романе в «дисперсную серию» мотивов, функция которых состоит в расшатывании тематически однородной «интегральной серии»¹, «политизирующей» романский сюжет и образ главного героя. Однако в дальнейшем именно «интегральная серия» приобретает в повествовании все больший вес, вытесняя из него «дисперсные» элементы. Не меняет ситуации и знакомый по прежним романам писателя прием интеллектуальной дуэли, в духе которой ведется беседа двух уважающих друг друга политических врагов². Если в более ранних

¹ Энг Я. ван дер. Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла. Проблемы теории и истории: сб. ст. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. С. 195–209.

² Персональная модель *герой – его оппонент* является инвариантной в большей части романов писателя: Николай Соседов – дядя Виталий в «Вечере

произведениях Г. Газданова в сферу сократического диалога входил широкий спектр вопросов, то здесь он сужается до одной главной темы – политической ситуации в стране и роли правительства:

«– Правительство теоретически существует для того, чтобы править страной в соответствии с основными законами и демократическими принципами, а не для того, чтобы трактовать их так, как оно находит нужным, и тем более не для того, чтобы действовать в нарушение этих законов или принципов.

– Вы говорите об идеальном правительстве. Но идеального правительства нет, и в истории человечества его никогда не было. <...> В этом смысле у меня нет иллюзий.

– <...> Если это так ...не думаете ли вы, что в этом случае вы не имеете морального права быть президентом?

– Нет, – сказал президент, – я этого не думаю. Наоборот, помоему, самые неподходящие для власти люди это именно те, у кого есть иллюзии. Возьмите, например, так называемых революционеров. Если им удастся захватить власть, они начинают с провозглашения свободы, в которое многие из них искренне верят. Но через некоторое время с неумолимой неизбежностью это приводит к террору, диктатуре и нищете. Два наиболее известных примера – французская революция 1789 года, октябрьская революция 17-го года в России.

– Нельзя же все-таки сравнивать Робеспьера и Ленина?

– Их историческая судьба была разной. Но и тот и другой ввели в стране террор. У того и у другого были иллюзии – правда, неодинаковые.

– Вы забываете, что оба были фанатиками.

– Именно потому, что у них были иллюзии...» (IV, 596–597).

Далее Вильямс объясняет президенту, почему он считает его правительство несостоятельным, оговаривая при этом, что сам он «единственный человек в правительстве, которого нельзя упрекнуть ни в личной заинтересованности, ни в чем-либо другом...» (IV, 597). В от-

у Клэр», Володя Рогачев – Александр Александрович в «Истории одного путешествия», Сережа – Сергей Сергеевич в «Полете», лирический герой – Платон в «Ночных дорогах», я-повествователь – Александр Вольф в «Призраке Александра Вольфа», Роберт – Фред в «Пилигримах». При этом отношения между ними чаще всего развиваются по линии внутренней близости (исключение составляет только пара Роберт и Фред), что, однако, не исключает и такого варианта, как превращение второго героя в антигероя, встречающееся в «Призраке Александра Вольфа». Вероятнее всего, развитие отношений президента с Вильямсом мыслилось автором в близком этому варианту направлении.

вет представитель парламентариев слышит отказ президента от предложения уйти в отставку по причине неуверенности в том, что приход к власти политических оппонентов даст положительный результат, тем более, если он случится «путем вооруженного восстания».

В этой части сюжета автором ставятся под сомнение ведущие положения утопической модели государства – *ошибка правителя и смена правителя на власть философа / мудреца*. Ни тот, ни другой собеседник не уступают друг другу в интеллектуальной дуэли, и при этом оба руководствуются идеей общего блага. Отличает их одно: у президента есть практический опыт руководства государством, что делает его позицию более трезвой, лишенной политических иллюзий, тогда как позиция Вильямса пока чисто умозрительная. Дальнейшее развитие сюжета, по-видимому, должно было представлять собой проверку положений Вильямса практикой политических действий в условиях разрастающейся социальной катастрофы («кошмар настоящего» – неперенная предпосылка реализации политической утопии¹). Начало ей положили спонтанные и бессмысленные вспышки народного недовольства – забастовки, уличные волнения, демонстрации, участники которых, однако, не понимали, чего хотят: «никто не знал зачем и против кого» (IV, 616).

Намеченные в романе уличные сцены, связанные с «вооруженным восстанием», прозрачно отсылают к «русской утопии» 1917 года. Чтобы остановить нарастающую лавину, предвещающую гражданскую войну, президент соглашается на новое предложение Вильямса: остаться у власти, но передать все полномочия ему, Вильямсу. Он идет на этот компромисс и делает публичное заявление по телевидению о том, что поручает Вильямсу спасение страны. Тот, в свою очередь, заявляет, что ради утверждения прав большинства добропорядочных граждан «на нормальную и честную жизнь ...мы не остановимся ни перед чем, и, поверьте, это не пустые слова» (IV, 622). В последней части фразы сформулировано характерное для утопии парадоксальное правило: «жажда созидания нового» неизбежно связана с «кошмарами путей к его приходу»². Критикуя методы своих исторических предшественников, Вильямс по существу оказывается их достойным преемником.

Часть романа, следующая за этим эпизодом, напоминает политический триллер. Способы, которыми действуют, с одной стороны, организаторы политического саботажа, с другой, соратники Вильямса, отсылают к традиции «криминального чтива» (детектива, шпионско-

¹ Ласки М. Утопия и революция // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991. С. 174.

² Там же.

го, гангстерского романов и др.). Политический шантаж, похищение, ограбление банка, попытка изнасилования... сменяют друг друга, как коллаж «бульварных» сюжетных ходов и голливудских клише¹. Из упоминавшихся выше воспоминаний А.О. Маршака известно, что в последние годы Г. Газданов «читал только полицейские романы... каждый раз покупал три-четыре книжки сразу, прочитывал их за обедом или когда ждал обеда...»² На вопрос, зачем он это читает, писатель отвечал: «здесь по крайней мере что-то... какая-то есть интрига»³. В подобном выборе нам видится не столько собственно читательский интерес писателя, сколько возможность овладения современными беллетристическими приемами активизации сюжетной интриги, в том числе утопической, поскольку к концу XX века сдвиг в беллетристику становится характерной чертой утопии, и не только литературной, но и кинематографической. Такая «литературная учеба» дала своеобразный результат в творчестве автора: если в первой части «Переворота» еще можно отыскать редкие следы его характерного почерка, то во второй он практически не распознается.

Во второй части сюжета возникают таинственные «люди в синих костюмах» с невыразительными лицами и некто Сико, образ которого скроен по модели супермена и пополняет ряд криминальных пер-

¹ На беллетристичность, кинематографичность как характерные свойства газдановского письма уже обращено внимание исследователей в связи с такими романами, как «История одного путешествия», «Призрак Александра Вольфа», «Пилигримы», «Пробуждение». См.: Березин В.С. Газданов и массовая литература // Газданов и мировая культура: сб. науч. ст. – Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 12–17; Новиков М.С. A view to a kill: От Родиона Раскольникова к Винсенту Веге. Криминальный герой у Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со Дня рождения. 4–5 декабря 1998 г. – М.: Русский Путь, 2000. С. 137–143; Красавченко Т.Н. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со Дня рождения. 4–5 декабря 1998 г. – М.: Русский Путь, 2000. С. 144–151; Цымбал Е.В. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа». Попытка кинематографического прочтения // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со Дня рождения. 4–5 декабря 1998 г. – М.: Русский Путь, 2000. С. 102–117. Однако во всех работах данные произведения отнесены к разряду «качественной беллетристики». Сдвиг в сторону «бульварного чтения» происходит, на наш взгляд, в романе «Эвелина и ее друзья», некоторые страницы которого граничат с «плохим» письмом. См.: Проскурина Е.Н. Указ. соч. С. 349–369.

² Диенеш Л. Указ. соч. С. 456.

³ Там же.

сонажей Газданова (Артур в «Истории одного путешествия», Пьеро в «Призраке Александра Вольфа», Амар в «Возвращении Будды», Фред в «Пилигримах», Боб Миллер и Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях»). Появляясь в нужный момент в нужном месте, отважный герой разрешает ситуацию, не разбирая методов: «В левой руке Сико неизвестно откуда оказался витой металлический хлыст. Он сделал такое быстрое движение, что его никто не заметил, и тяжелый кровавый след от хлыста появился на лице человека, который упал и с трудом поднялся.

– Понял? – спросил Сико.

– Я ничего не скажу.

Последовал второй удар – и правый глаз человека закрылся.

– Если ты хочешь через пять минут стать калекой, то это не трудно, ты знаешь, – сказал Сико. – Ты не привык разговаривать с серьезными людьми. Я тебя научу. Надо отвечать на все вопросы. Если ты не будешь этого делать... или ты выйдешь отсюда с переломанными конечностями, глухой и слепой на всю жизнь, или твой труп отправят в общую городскую могилу. <...> Во всяком случае, на правый глаз ты уже ослеп.

Допрос продолжался несколько часов. Потом, значительно позже, было сообщено, что арестованный был убит при попытке к бегству» (IV, 649).

Но можно увидеть и существенные отличия, выделяющие этого криминального персонажа из построенного нами ряда. Для каждого из названных действующих лиц газдановского романного корпуса находят определенный род объяснения совершенных ими злодеяний. Все они вписываются в биографический план: для Пьеро, Амара и Фреда это убожество, собственная бедность, жизнь в преступной среде, для Артура – травматическое прошлое, связанное с участием в гражданской войне, искавшим представления о ценности человеческой жизни¹, для Боба Миллера – любовное соперничество. У Сико нет личных мотивов для убийства. Оно является его чисто профессиональным занятием. И в этом плане Сико – совершенно новый тип персонажа Г. Газданова².

¹ В.С. Березин пишет: «...военный опыт, опыт участия в разрешенном убийстве особым образом трансформируется в прозе Газданова. Смерти в его романах почти ритуальны и отдают привкусом архаичного мировоззрения», исследователь привлекает к анализу проблемы также прозу Гайдара, герои которого совершают убийства на войне как бы мимоходом, «наскоро». См.: Березин В.С. Указ. соч. С. 17.

² В статье «A view to a kill: От Родиона Раскольникова к Винсенту Веге.

Таинственная атмосфера, множество фигур умолчания, сопровождающие действия «людей в синем», и в первую очередь Сико (при своем появлении он показывает особую карточку синего цвета), служат намеком на то, что «разрядка политической напряженности» в республике осуществляется немногочисленной, но влиятельной группой, по характеру и стилю действий напоминающей политическую секту. Видимо, Вильямсу в этой организации принадлежит одна из ключевых ролей. И хотя авантюрная линия романа набирает сюжетные виражи на основе уже произошедших событий, можно заключить, что целью создания «Переворота» стало для автора развенчание идей и методов политического масонства¹. Вероятнее всего, в дальнейшем ситуация должна была либо выйти из-под контроля Вильямса, благие намерения которого окажутся несбыточными, реально вернуть порядок в республику возможно только методами Сико, либо сам Вильямс, изначально представленный как хороший политический игрок, примет тактику «людей в синих костюмах».

Помимо масонского кода, ближайшим литературным претекстом «Переворота» является «Государь» Макиавелли. По аналогии с известным романом Д. Брауна «Код да Винчи», его можно назвать «кодом Макиавелли». Рефлексия президента над главным трудом знаменитого итальянца «прошивает» всю первую часть романа. Нет

Криминальный герой у Газданова» М.С. Новиков связывает изображение криминальных персонажей с обериутовской (Хармс), постмодернистской (Сорокин) и голливудской (Тарантино) традициями, что, на наш взгляд, не совсем верно. К голливудской традиции гангстерского фильма можно отнести лишь любовно-криминальную историю Луизы Дэвидсон и Боба Миллера в «Эвелине и ее друзьях», тогда как кровавый цинизм героев Тарантино сравним только с образом газдановского Сико.

¹ Ср. определения политического масонства: «Политическое масонство – тайная организация для изменения существующего строя». См.: Шафаревич И.Р. Политическое масонство в русской революции. Доклад на конференции «Люди, лобби, секты» – Милан, 15 мая 1999 г. // <http://halkidon2006.narod.ru/n/146.htm>; «Масонство на Западе является хребтом политической системы». См.: Платонов О. Россия под властью масонов. – М.: Русский вестник, 2000. С. 5; «Ложь стали школами для политиков. Здесь встречаются, создают и упрочивают связи, строят политическую карьеру». См.: Либберг Г. Масоны // <http://nervana.net.ru/mason.htm>. В эту цепочку органически вписываются предложения Вильямса президенту республики и об уходе в отставку, и о передаче реальной власти (при номинальном сохранении в должности), за которыми скрывается «соперничество масонов с государством за право руководства нацией». См.: Джейкоб М.К. Масонство // Мир Просвещения: исторический словарь. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 285.

сомнений в том, что автор переадресует здесь герою собственные мысли. На основе одной из ремарок: «Когда президент в свое время читал книгу Макиавелли первый раз, – это было очень давно, в его студенческие годы¹, – она казалась ему замечательной. Теперь он с удивлением спрашивал себя, чем могло быть вызвано это его тогдашнее впечатление» (IV, 601), можно заключить, что Г. Газданов, перечитав в конце жизни «Il Principe», переосмыслил свои ранние впечатления, включив новый читательский опыт в итоговый роман. Критические раздумья президента центрируются на главном принципе, движущем мысль Макиавелли, принципе целесообразности: «Все сведено к практическим понятиям. Философия истории есть только в той мере, в какой можно сказать, что то или иное поведение „государя“ способствует процветанию его страны – *достигнутому любыми средствами* – или обеднению и гибели» (IV, 601).

Достижение «утверждения прав большинства добропорядочных граждан на нормальную и честную жизнь» любыми способами, не останавливаясь «ни перед чем» – стержень, на котором держится телевизионное выступление Вильямса. Так автор скрещивает политические пути масонства с идеями Макиавелли, по всей вероятности, ставя своей задачей развенчать и те, и другие дальнейшим движением сюжета. Благие намерения «процветания страны», скорее всего, обернутся «обеднением и гибелью», приведут к еще большему политическому тупику. Можно предположить, что проверка стратегии Вильямса должна показать его несостоятельность и как личности, и как политика². Нравственное превосходство президента высветилось бы особенно отчетливо.

На основе существующего текста «Переворота» можно заключить, что в нем Газданов попытался подвести драматические итоги близящегося к завершению бурного XX века. И в этом отношении его итоговый роман мог бы пополнить ряд литературных антиутопий. В плане жан-

¹ Вероятно, Г. Газданов соотносит студенчество своего героя с собственными годами учебы в Сорбонне.

² Продолжая ряд предположений, позволим высказать еще некоторые. Возможно, что развитие сюжетной линии Вильямса автор предполагал по аналогии с историей Цезаре Борджиа, представленном в «Государе» идеальным правителем, но бывшим при этом одной из самых скандальных политических фигур итальянского Возрождения. В таком случае не исключено, что итог жизни своего второго героя Газданов представлял в соответствии с мыслью президента о том, что истинное место Цезаря Борджиа «на виселице» (IV, 601). Такой итог антигероя коррелирует с сюжетным итогом политического тупика, поскольку внезапная смерть Цезаре Борджиа, как известно, остановила процесс объединения Италии и разожгла междоусобные распри.

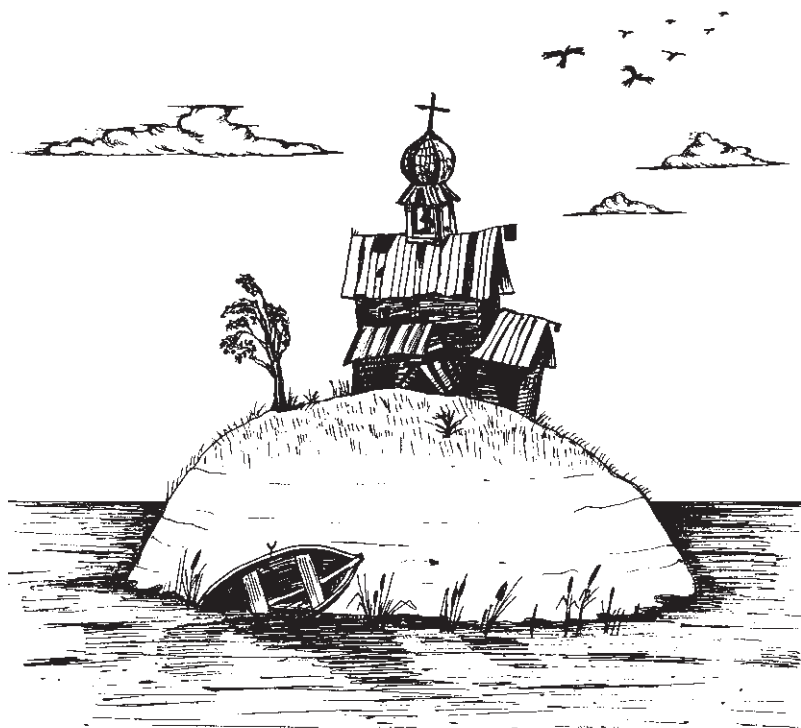
ровой кодификации ключевую роль здесь играет одно из размышлений президента: «Президент подумал, что задача „государя“ – если пользоваться терминологией Макиавелли, – заключается в том, чтобы по возможности ограничивать то неизбежное зло, которое, в общем, можно условно назвать государственной властью. Строить лучшее будущее – да, конечно, *но не иллюзии и не утопии*. Человек в кепке, – мысль президента неизменно возвращалась к нему, – во время этого разговора в лесу, не сказал ни одной глупости <...> То, о чем он говорил, было теоретически возможно и осуществимо. *Но только теоретически*» (IV, 604).

Перспектива неудачи политического переворота, высвечивающаяся в намеченном развитии романного сюжета, служит художественным подтверждением авторской точки зрения, основанной на том, что только обустройство внутреннего мира личности по модели упорядоченной вселенной приводит к «довоплощению» реальности – как результату единого онтологического процесса преобразования хаоса в космос. Эта максима Г. Газданова отражает основное положение «нравственного катехизиса» мистико-просветительского масонства, вытекающего «из идеи всеобщей взаимосвязи всех элементов природы. Нарушение гармонии одним человеком ведет к изменению всей системы отношений между человечеством и космосом»¹. Разные способы художественной реализации этой сверхценной для писателя идеи можно увидеть в его романах-притчах «Пилигримы» и «Пробуждение», а также в его последнем законченном романе «Эвелина и ее друзья». Сюжетное движение всех трех произведений завершается благополучным разрешением сюжетного драматизма, снятием противоречий, осуществленностью личных судеб героев², что является результатом их активной устремленности к нравственному самосозиданию. По Газданову – это единственный возможный путь реализации *нравственной утопии*.

¹ Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. С. 40.

² См: Проскурина Е.Н. Указ. соч. С. 276–369.

РАЗДЕЛ III



**«СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ» ИЛИ ОБЕТОВАННОЕ ПРОШЛОЕ?
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕРСИИ ГЛОБАЛЬНЫХ УТОПИЙ**

РАСКОЛОТЫЙ МИР В ИЗОБРАЖЕНИИ РУССКОЙ АНТИУТОПИИ XX ВЕКА

А.Н. Воробьева¹

Д. Мережковский в историческом романе «14 декабря» (1918), представляя декабризм как неудавшийся опыт «плана» государственного переустройства, наполняет его специфической символикой русского утопизма, в силу которого Россия обречена на вечное кружение вокруг множества подобных «планов»-проектов, не имея возможности реально их осуществить. Главная причина, по которой Россия никогда не сможет стать пригодной для нормального существования страной, воплощена писателем в теме национальной разобщенности русского мира. Один из героев романа – Рылеев – слышит разговор солдат об их готовности присягнуть Константину и пытается вступить с ними в диалог: «Ну, я и разошелся, заговорил о конституции, о вольности, о правах человечества. А за спиной, слышу, смеется солдатик пьяненький да ласково так, будто жалеючи: „Эх, барин, барин, хороший барин, да бестолковый! Кажись, и по-русски говорит, а ничего не поймешь“». Только всего и сказал, а я вдруг понял. Да, в России – нерусские, своим – чужие, безродные, бездомные, пришельцы, скитальцы, изгнанники вечные. Даже не смеем сказать, что восстаем за вольность, – говорим: за царя Константина. Лжем. А когда узнает правду народ, то нас же проклянет, предаст палачам на распятие. Верьте, друзья, я никогда не надеялся, что дело наше может состояться иначе, нашею собственною гибелью. Но все-таки думал, что увидим страну обетованную, хоть издали. Нет, не увидим. Не увидят свободной России наши глаза, ни глаза наших внуков и правнуков! Погибнем бесславно, бесследно, бессмысленно. Разобьем голову об стену, а из темницы не вырвемся. Кости наши сгниют, а надежды наши не сбудутся...»²

Д. Мережковский писал свой роман в революционные годы, когда все уже свершилось, и в сущности можно было констатировать, что «страну обетованную, хоть издали» не увидят ни Рылеевы, ни все последующие «планщики», как бы далеко они ни бежали из России, а потом и из Советского Союза на протяжении всего XX века и до сих пор. Об этом горько предупреждал еще Ф. Достоевский в романе «Бесы» (1871–1872), который все-таки не лишен был утопической на-

¹ © А.Н. Воробьева, 2011.

² Мережковский Д.С. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 41.

дежды, потому что «бесы», хотя были еще не очень крупные, зато хорошо просматривались властями и получили соответствующее наказание за свои злодеяния. Вот когда появятся «мелкие бесы», тем более в метафорически-единственном (сплоченном) числе, они уже сумеют хорошо скрыться в глубоком подполье, как это блистательно показал Ф. Сологуб в романе «Мелкий бес» (1907).

Главный проектировщик «рая земного» Шигалев говорит: «Посвятив мою энергию на изучение вопроса о социальном устройстве будущего общества, которым заменится настоящее, я пришел к убеждению, что все созидатели социальных систем, с древнейших времен до нашего 187... года, были мечтатели, сказочники, глупцы, противоречившие себе, ничего ровно не понимавшие в естественной науке и в том странном животном, которое называется человеком. Платон, Руссо, Фурье, колонны из алюминия – все это годится для воробьев, а не для общества человеческого»¹. Отвергнув проекты европейских «мечтателей» и «сказочников», основанные на постепенных преобразованиях человека, требующие длительной и сложной работы (и приводящей, в общем, к тому же страшному результату, который будет описан в западной антиутопии), Шигалев предлагает собственный *скоростной* проект «в один день, в один час все устроить». Ф. Достоевский, сам испытывавший утопическую мечту и познавший цену «скорого подвига», создает роман, чтобы показать устрашающую подоплеку русской «гордыни». Его знаменитое заклинание «Смирись, гордый человек!» направлено именно против таких проектировщиков, как Шигалев и Петр Верховенский, в надежде на то, что Россия внемлет предостережению.

Один из персонажей, участвующий в обсуждении проекта Шигалева (обсуждение проходит в обстановке праздника, специально устроенного в губернаторском доме), говорит, что Шигалев «предлагает в виде конечного разрешения вопроса, – разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать. Меры, предлагаемые автором для отнятия у девяти десятых человечества воли и переделки его в стадо, посредством перевоспитания целых поколений, – весьма замечательны, основаны на естественных данных

¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. – Л.: Наука, 1990. Т. 7. С. 378.

и очень логичны...»¹ И хотя цена вопроса немислима – сто миллионов «голов», Шигалев воодушевлен поддержкой и даже согласен с предложением Лямшина взорвать и этих девять десятых человечества². При общности русских и западных «распределительных» проектов русская антиутопия отягощена дополнительным и принципиально значимым грузом внутренней разделенности общества в отличие от западной, описавшей «дивный новый мир», в целом пригодный для существования. Утопия «Игра в бисер» (1943) Г. Гессе, хотя и создает мягкий вариант внутренней разделенности общества на избранных интеллектуалов (жители Касталии) и остальных (жители всей страны), остается едва ли не самой бескровной среди европейских утопий. Что же касается ужасов Оруэлла в его романе «1984» (1948), то в нем слишком явственны ассоциации с советским строем жизни.

Откуда эта непременная и даже патологическая жестокость русских проектировщиков будущего? Ведь руководствовались они той же (западной) благородной мечтой о «рае земном». Русская утопия делает в этом отношении поразительные открытия. Начиная с народной утопии, как указывает К.В. Чистов, наиболее распространенными в России стали легенды о «далеких землях», которые исследователь рассматривает как одну из важнейших форм «выражения социального протеста и социально-утопических чаяний, так же как крестьянские побег, выходы, переселения и т.д. были одной из важнейших форм антифеодальной борьбы крестьянства этого периода. Легенды о „далеких землях“ приобрели в России особенное значение, так как кризис феодальной системы развивался здесь в специфических условиях постоянного наличия резервных пространств в границах государства или в непосредственной близости от них»³. «Далекие земли» манили русских крестьян возможностью произвольного конструирования своего будущего жизнеустройства и давали соблазнительный аванс надежды на тот самый «земной рай», который представлял свершив-

¹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 379.

² Этот счет примерно в такой же пропорции повторен в русских и западных антиутопиях, в романах «Красная звезда» А. Богданова (1907), «Мы» Е. Замятина (1920), «Хулиги Хуренито» И. Эренбурга (1920), «О дивный новый мир» (1932) О. Хаксли с его многокастовым распределением человеческого «материала», «Скотный двор» Дж. Оруэлла (1945), где провозглашается знаменитый закон «Все животные равны, но некоторые еще равнее» и др.

³ Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). – СПб: Наука, 2003. С. 357.

шейся реальностью¹. Когда же по достижении очередной «далекой земли» беспокойные мигранты-мечтатели убеждались, что эта земля не *готова* к сиюминутному счастью, ничего чудесного на ней не происходит, «молочные реки» нигде не текут, «щучье веление» и «мое хотение» не действуют, они испытывали разочарование, изнурявшее их души, вектор душевных движений переселенцев направлялся в сторону крепнущей агрессии. И вместо того, чтобы самим запустить эти «молочные реки», они придумывали все новые и новые социальные проекты, которые становились основой литературных утопий.

Огромная территория страны во многом способствовала переселенческим настроениям русского крестьянства, что в свою очередь порождало в его душе отчужденность от своей «малой» родины. Выдающийся ученый-историк В.О. Ключевский пишет: «Наша история открывается тем явлением, что восточная ветвь славянства, потом разросшаяся в русский народ, вступает на русскую равнину из одного ее угла, с юго-запада, со склонов Карпат. В продолжение многих веков этого славянского населения было далеко недостаточно, чтобы сплошь с некоторой равномерностью занять всю равнину ... оно распространялось по равнине не постепенно путем нарождения, *не расселяясь, а переселяясь*, переносилось птичьими перелетами из края в край, покидая насиженные места и сядя на новые. При каждом таком передвижении оно становилось под действие новых условий, вытекавших как из физических особенностей новозанятого края, так и из новых внешних отношений, какие завязывались на новых местах... История России есть история страны, которая колонизируется»². На такой горючей смеси надежд и разочарований в русской душе сформировалось парадоксальное отношение к основополагающим ценностям в жизни любого народа: родина, дом, семья. Они трансформируются в понятие *праведности*, которое в силу своей размытости уводило русскую душу все дальше от реальности. Герои народной утопии ориентированы на идеал Правды – такой страны, где люди живут «по правде», а не «по богатству». Пусть не сытно, не привольно, в холоде, но с *верой и правдой*. А.И. Клибанов отмечает: «Как ни общи рамки идеала, его основные компоненты поддаются выявлению. Они тоже общи, но и достаточно определенны, чтобы идеал выступал в качестве *на-*

¹ В этом ряду – истоки казачества, образовавшего особый этнос в русском народе в результате реальных побегов сильных, волевых, непокорных крестьян из-под крепостного гнета на те же «далекие земли».

² Ключевский В.О. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Мысль, 1987. Т. 1. С. 49 – 50.

родной Правды. Именно такой идеал и мог послужить строительным материалом для народной социальной утопии»¹. Идеал Правды был неопределенным, но при всей к тому же «религиозной отуманенности это идеал общественный, отрицающий антагонистическую реальность, зовущий к преодолению ее и выходу из нее»².

И уже первые литературные утопии, появившиеся в XVIII веке, при всей их ориентации на европейскую утопию, показали: русская специфика в них перевешивает. Отныне создание социальных проектов берут на себя образованные люди – писатели, которые искренне желают народу добра с тогдашних, просветительских позиций. Отсюда следует одно важное и потенциально трагическое свойство, которое в известный момент российской истории сработает «в пользу» катастрофы. Русские просветители не делали даже попыток поставить себя на место крепостных крестьян, судили об этом «месте» с позиции своего благополучия и были твердо убеждены, что только они, умные, образованные, понимающие и сострадающие бедным крестьянам, могут проектировать для них будущее. Гордые таким убеждением, они не вникали в истинное положение народа, не знали его ментальных интересов и шли своим отдельным, далеким от народа путем стороннего наблюдателя. Об этом справедливо пишет В. Кантор, анализируя «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева как произведение, завершающее русскую просветительскую утопию: «В чем же обвинял Радищев империю? Ну да, пугал крестьянским бунтом. Упрекал помещиков за распутство с крестьянками, бросал фразу, что „крестьянин в законе мертв“, но чудовищного угнетения, страшного голода, который в начале 30-х годов XX века пережил Советский Союз, и вообразить не мог...»³

Взаимоположение народной и литературной утопий в русской литературе демонстрирует высказанное выше суждение: народные утопические легенды воплощали мечту народа о готовом к «употреблению» «Беловодье»; литературная же утопия представляла грамотно сконструированные проекты общественного устройства страны, рассчитанные (по-европейски) все-таки на какой-то труд. И это было еще одно противостояние в русском обществе: между *народом и ин-*

¹ Клибанов А.И. Народная социальная утопия в России: в 2 т. Т. 1. – М.: Наука, 1977. С. 9.

² Там же. С. 81.

³ Кантор В. Откуда и куда ехал путешественник? («Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева) // Вопросы литературы. 2006. № 4. С. 109.

интеллигенцией. При этом интеллигенция, искренне сострадавшая народу, заявляла искренний же протест в адрес властей; народ же воспринимал интеллигенцию, чисто и опрятно одетую, говорящую на правильном («другом») русском языке, как чужих, пришедших на их вольную территорию, чтобы отнять ее¹. Так утверждался раскол нации, который, может быть, неосознанно, и описал А.Н. Радищев, а осмысленно констатировал раскол не только нации, но и ее общей территории Д. Мережковский. Его роман «14 декабря», в сущности, не столько об утопии декабризма, сколько о свершившемся факте территориального разделения нации после 1917 года: интеллигенция (мозг нации) переместилась на Запад, народ остался в стране, и его усилия по поиску «праведной» земли многократно возросли, поощряемые новым государством (в форме новостроек коммунизма). Счастья это не принесло никому. Все-таки сердце у нации было одно, кровь одна, и разделение было кровавым. В контексте государственного строя современной России такая раздельность жизни верхних и нижних слоев русского общества проступает особенно явственно, потому что сложилась в традицию, несмотря на все революции и социальные перемещения: как только низовые люди переходят в верхние этажи общественной иерархии, они с поспешной ожесточенностью забывают об интересах тех, ради которых совершался переворот, что классически четко продемонстрировала революция 1917 года и все последующие «обратные» революции конца XX века в России.

Великая русская литература XIX века мощно поддержала народный идеал Правды в том смысле, что поиск «праведной земли» так или иначе был зашифрован в метафорических подтекстах едва ли не всех ее сюжетов. Цели богатых и бедных, конечно, были разные: первые мучились пустотой жизни, ненайденным ее смыслом, вторые желали праведной земли, но их объединяла беспокойная, неустроенная душа. И те и другие не хранили то, что имели. Главное же достоинство «праведной» земли жаждущие ее мечтатели видели в том, что на ней их ждет *готовое, скорое* царство, как в сказке, обустроенная жизнь, в которую их примут как долгожданных хозяев. Семеро крестьян

¹ Эстетической кульминации в этом процессе достигает А.П. Чехов, разделив своих персонажей на интеллигентов и «мужиков», между которыми нет точек соприкосновения: «мужики» злы, агрессивны, невежественны, а обаятельные и умные, но безвольные интеллигенты не могут этого преодолеть. Так утопическое представление писателя о человеке, в котором все должно быть прекрасно, преломлялось в жесткую русскую антиутопию.

в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877) бросают свои дома, семьи, работу и идут по Руси, чтобы найти счастливого человека, не имея точного представления о счастье. Некрасов открывает изначально ложный смысл подобного правдоискательства: скатерть-самобранка, иные сказочные образы только подчеркивают эфемерность и тупиковость поиска несуществующего *чуда*. Именно потому и не доходят правдоискатели до «праведника», народного заступника в лице Гриши Добросклонова, которому «судьба готовила / Путь славный, имя громкое, / Чахотку и Сибирь». Правдоискателям, однако, такое счастье не нужно – вот что (невольно, может быть) Некрасов открывает, трансформируя «праведную землю» в такой страшноватый симбиоз Сибири и чахотки. В состав этого символа поэт включает и тяжелый крестьянский труд. Одним из первых он показал, что в основе «праведной» земли должен быть труд.

Б.Ф. Егоров, анализируя эту проблему в своей книге «Российские утопии», приводит в пример отрывок из поэмы Некрасова «Дедушка», где звучит знаменитая сентенция «Воля и труд человека / Дивные дивы творят!», и выводит: «Некрасов впервые соединил вместе прежде резко разделявшиеся в народных представлениях понятия: чудо противостояло труду. Некрасов же в самом усердном труде усмотрел чудо... Да еще соединил его с волей, с социальной свободой»¹. Так «большая» русская литература вступает в гармонично-парадоксальные отношения с народной утопией: с одной стороны, поддерживает правдоискательство, с другой – разрушает. Что же касается непосредственно утопии, то следует отметить, что русская утопия изначально отличалась от европейской тем, что несла в себе потенциальную готовность перерождения в антиутопию. Самым радикальным способом это демонстрирует Достоевский, и не только в «Бесах», но и других романах, герои которых мечутся по всему периметру чувств, ощущений и стремлений русской вместительной и неустроенной души. В самом начале XX века такое отношение «большой» литературы к народному утопическому идеалу принимает прощальный оттенок, как это отчетливо видно в пьесе М. Горького «На дне» (1902).

Тема правды – сквозная в пьесе, все персонажи говорят о правде, пытаются понять ее смысл и значение, мечтают о ней и готовы отправиться на поиск правды в Сибирь (Васька Пепел) или в лечебницу для алкоголиков (Актер). Бывший пролетарий Клещ в исступлении кричит:

¹ Егоров Б.Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. – СПб.: Искусство-СПБ, 2007. С. 274.

«Какая – правда? Где – правда?.. Работы нет... силы нет! Вот – правда! Пристанища... пристанища нету!.. на что мне она – правда?»¹ В ответ на гневную вспышку Лука рассказывает легенду о человеке, истово верившем в праведную землю и искавшем ее: «Был он – бедный, жил – плохо... Одна у него радость была – земля эта». Когда же ссыльный ученый объявляет человеку, что «праведной земли вовсе нигде нет», тот впадает в отчаяние и в ярости бьет ученого в ухо. «А после того пошел домой – и удавился!»² Здесь намечен не только конец народной утопической мечты о праведной земле, но и противостояние народа и интеллигенции, которое даст в России самые жестокие результаты в XX веке. Мечта переместится «на дно», и ее крушение произойдет во всех «донных» вариантах. В контексте утопически-пламенных образов Сокола, Данко, Буревестника «горькая» судьба самого М. Горького, приведшая его к «Несвоевременным мыслям» (1917), высвечивается как истинно русский символ его личного поиска «праведной земли», которую он тоже не нашел. Что же касается «пристанища», то буревестник революции Горький и предполагать не мог, что его бездомные, но все-таки *не бесприютные* босяки превратятся в реальных бомжей, у которых уж действительно не будет никакого пристанища.

Интересно сопоставить в плане нашей проблемы русскую антиутопию с американскими сюжетами: эта страна близка России по некоторым историческим показателям, в частности, по признаку освоения своих территорий. Если Россия (спонтанно) растекалась по огромной, мало населенной территории, осваивая ее, то не менее огромный континент в западном полушарии осваивали пришельцы из-за океана, завоеватели совершенно чужой и действительно очень «далекой» им земли. Обе страны построили великие державы по своим утопическим проектам. Но одна из них – США – устояла и состоялась (хотя с очень серьезными оговорками), другая – СССР (Россия) – распалась. 11 сентября 2001 года ужасному испытанию была подвергнута государственность США, и страна выдержала. За десять лет до этого события СССР рухнул всей своей фантастической массой, как те знаменитые башни-близнецы, о которых многие известные в мире люди написали тогда, что их гибель положила начало новой эры. Какой же эры? Ведь страна устояла, понеся, безусловно, ошеломительную потерю, но строй ее жизни не изменился. Россия, можно сказать, тоже

¹ Горький М. Собр. соч.: в 18 т. – М.: Гос. издат. художественной литературы, 1963. Т. 16. С. 123.

² Там же. С. 124.

устояла, и строй ее жизни в принципе тоже не изменился, хотя и он (строй) и страна были переименованы. США остались великой державой, в которой по-прежнему процветают науки, соблюдаются законы, мораль, решаются экономические проблемы. Россию же именуют теперь *бывшей* великой державой.

Одно из первых американских произведений об 11 сентября – рассказ Д. Апдайка «Многообразие религиозного опыта» (2002). Все персонажи рассказа думают или вспоминают о Боге, проходя через испытание своего «религиозного опыта». Дэн, для которого в роковую минуту открылась истина, что Бога нет, по прошествии времени вновь обретает его. Башен больше не было, но Дэн тут был, и Бог был с ним. Д. Апдайк переводит земной конфликт в высшие небесные сферы, чтобы там почерпнуть новые силы для защиты страны, которая стала для его героев *своей*. Более развернуто написал об этом событии французский писатель Ф. Бегбедер в романе «Windows on the World» («Окна в мир», 2004), в котором ощущается особое, эмоциональное и эстетическое волнение в неразделимой слитности, на протяжении всего расчисленного по минутам повествования об аде, потому что ужас реальности превзошел все самые мрачные голливудские фантазии, потому что «писать на эту тему нельзя, но и на другие невозможно». В катастрофическом сюжете воплощается реальная американская утопия, которая, оставшись в одиночестве (без Советского Союза), закономерно становится притягательной и доступной мишенью для нападения террористов. Террористы предстают не в конкретных персонажных воплощениях, а в последствиях их деяния как демонстрация идеи, в которой нерасторжимо сливаются утопия (американская мечта о государстве как модели для всего мира) и антиутопия (тотальная угроза разрушения, возрастающая с каждым очередным грандиозным проектом современной цивилизации).

Автор принципиально отказывается от вымысла, ему не нужно придумывать фактологию сюжета, который стремительно развивается на глазах пораженных наблюдателей, участников и жертв события и, благодаря современным средствам коммуникации, становится достоянием всего мира. Из реальной катастрофы писатель извлекает смысл литературы сегодня – «Показывать невидимое, говорить несказанное». Бегбедер группирует многочисленные магические символы американской утопии «совершенного счастья», и в самом геометрическом абрисе башен-небоскребов, в их нечеловеческой, антиземной устремленности в небесную высь обнаруживает утопическую обреченность. Писатель трактует трагедию 11 сентября как конец

«капиталистической утопии», но сама *идея Утопии* непреодолима. Признание этого факта составляет новый утопический дискурс в современной литературе: «Я ишу утопию будущего», – утверждает писатель, и именно этот поиск должен вести к обнаружению невидимой (в реальности) опасности, вывести сам утопический жанр на новый уровень коммуникации между литературой и реальностью.

Ф. Бегбедер написал роман об обреченности сверхгордой Утопии, потому что сама реальность небоскребов уже была уникальной метафизической темой для утопии: «Любой небоскреб – это утопия. В человеке с древности живет неизбывный фантазм – самому воздвигнуть горы. Возводя башни до облаков, человек доказывает самому себе, что он более велик, чем природа...»¹ Низвергнутые небоскребы в романе Бегбедера наполняются символикой американской мечты, охватившей весь остальной западный мир и в одночасье обнаружившей свою столь же глобальную уязвимость. Писатель связывает воедино мистической, роковой связью обе главные утопии XX века: «Капиталистическая утопия была такой же идиотской, как и коммунистическая, но насилие в ней было неявным. Благодаря своему образу она и победила в холодной войне: конечно, люди подышали с голоду и в Америке, и в России, но у тех, кто подышал в Америке, была свобода выбора»². После низвержения СССР американская утопия самодавлет: «У Америки был один враг – Россия. Очень практично иметь одного большого, ясно обозначенного врага, тогда у остального мира есть выбор. Что вы предпочитаете: полные магазины или пустые? Хотите иметь право на критику или обязанность заткнуться? Сегодня, лишившись своего антипода, Америка стала Властелином, которого так и хочется свергнуть. Америка стала своим собственным врагом»³. Взгляд сытого во всех смыслах западного человека с точки зрения современного российского «не-олигарха» может быть расценен даже как циничный, но в этом ощущается и какой-то непостижимый мировой фатум, методично предопределяющий судьбы всех утопий.

Ф. Бегбедер сплетает несколько сюжетных пластов: гибель отца с двумя детьми в катастрофе башен-близнецов, сюжет героя-рассказчика, это сам Бегбедер, составляющий «цитатник предсказаний катастрофы»⁴, утопический поиск новой литературы, в которой должна

¹ Бегбедер Ф. Окна в мир. – М.: Иностранка, 2005. С. 32.

² Там же. С. 109.

³ Там же. С. 175.

⁴ Там же. С. 336.

измениться пропорция «реальность – вымысел» как новая парадигма эстетических отношений искусства и действительности: «Писать этот гиперреалистический роман трудно из-за самой реальности. После 11 сентября 2001 года реальность не только превосходит вымысел, но и убивает его. Писать на эту тему нельзя, но и на другие невозможно»¹. Решение литературно-творческого кризиса писатель видит в поиске новой утопии: «Мне осточертело писать безысходные романы. Осточертели бесплодные постэкзистенциалистские метания. Осточертело быть ловцом во ржи, который никого не может поймать. Я ищу утопию будущего»². Бегбедер – не американец, и тем ценнее объективность его как бы сторонней позиции относительно чужой страны, символическую значимость которой для всего мира он признает.

В сюжетах новейшей русской антиутопии (к ним близко подходят лучшие произведения текущей литературы) обнаруживаются опасное и болезненное следствие разделенности общества, касающееся *личности*. Рассмотренные выше тексты свидетельствуют о непрекращающемся поиске новой утопической парадигмы, что органично вписывается в общий процесс движения культуры от античной эпохи до современности. Размышляя об этом, Ю.Б. Боров пишет: «Мы видим, что, пробиваясь в исторически более высокую эпоху, человечество не находило концепцию мира и личности, несущую всеобщее счастье»³. Культура XX века, считает он, усомнилась в содержании и смысле социального и научно-технического прогресса и с помощью утопических построений высмеяла капиталистическую реальность. Обрисовывая контуры парадигмы бытия нашей эпохи, ученый полагает, что «вектор современной цивилизации – свобода личности. Это – основа отношений личности и государства... Для снятия мировой напряженности и угроз необходимо преодоление разрывов, то есть снятие противоречий... не путем конфликтов и оружия, а путем диалога... Итак, парадигма XXI века – всеобщность, то есть образование общечеловеческой системы бытия людей («гуманная глобализация»)⁴. Но если в западной антиутопии есть, пусть и оговоренная множеством условий, некая возможная модель подобной парадигмы нового века, то в русской антиутопии трудно заметить какие-либо предпосылки к тому. Западная антиутопия гово-

¹ Бегбедер Ф. Указ. соч. С. 22.

² Там же. С. 344.

³ Боров Ю.Б. Искусство и формула бытия человечества // Филологические науки. 2004. № 6. С. 16.

⁴ Там же. С. 20 – 22.

рит: так жили (плохо), но осознали свои заблуждения, изжили их и так жить не будем. Советский человек утрачивает собственное достоинство, при этом перестает осознавать, что с ним происходит. В результате остаточная личность основного героя антиутопии, оказавшись в почти вакуумном пространстве исчезающей на глазах человечности: повсюду – жестокость, насилие, обман, агрессия, унижения, мерзость вместо былых «тихих сил жизни» (А. Платонов), претерпевает немислимые испытания, что, кажется, у писателя нет нужды в извлечении образа из действительности, она столь гиперболична сама по себе, что представляет собой готовую метафору. Герою теперь приходится мечтать *о прошлом*, о том, что *раньше*, в еще памятные времена, отношения между людьми не были столь убийственно-агрессивными.

В классической антиутопии изображение будущего строя жизни сводилось к трехчленной модели «государство – общество – человек» с четким распределением функций: государство в лице главного управителя (Благотетеля, Старшего Брата и т.п.) присваивало себе право распоряжения всей материей жизни, всеми человеческими ресурсами и строило систему идеологических симулякров, с помощью которых можно было целенаправленно манипулировать сознанием общества и личности. Эстетическая функция общества заключалась в демонстрации стабильного образа существования, остановки любого движения, абсолютного доверия государству. Человек, которому однажды открывалась истина его униженного положения, выпадал из этой идиллии, становился отщепенцем и вступал в единоборство с недостижимым государством. Исход неравной дуэли был предопределен. Новая антиутопия строит иную модель: все три части прежней структуры перемешаны, как и их функции; государственный «досмотр» значительно ослаблен, поскольку государство готово заменить собой личность человека, который в свою очередь готов к отказу от прежних сопротивленческих порывов. Произошло то, что обещал Дж. Оруэлл в «1984»: государство заполнило собой человека, вытеснив личностное начало. В новой антиутопии происходит «передислокация» общества, всякого рода перемещения социальных групп и слоев населения разрушают былую четкую и ясную иерархию, постоянно перемешивая «верхи» и «низы». При этом принцип разделения «верхов» и «низов» остается неизменным: кто был никем, а стал всем, в точности повторяет и даже усугубляет пропасть, разделяющую властные структуры от остального общества.

В романе А. Волоса «Аниматор» (2005) утопическая идея философа Н. Фёдорова о воскрешении умерших становится реальной основой сюжета об очередной попытке государства вновь овладеть человеком и

обществом с помощью научного открытия и таланта аниматора Сергея Бармина. Анамнезы, которые составляет Бармин на умерших и подлежащих анимации по просьбе родственников, желающих сохранить память о живой душе близкого человека, интересуют сотрудников госбезопасности как возможность организации «аниматорской индустрии» с целью получения информации о живых людях и использования ее «для укрепления власти и поддержания порядка»¹. Вариант подобного «захвата» полезной личности был уже представлен в повести А. Кабакова «Невозвращенец» (1989), но в романе А. Волоса ситуация принципиально расширена и переведена на уровень новой модели общества, подошедшего к последней грани распада. Все умершие (насильственной смертью) персонажи – звенья одной страшной цепи, которая замкнется в момент другого, *тотального захвата*: террористы проникают в театр во время спектакля, который собрал множество зрителей (в их числе Бармин и его любимая женщина Клара). И это становится возможным в результате *моральной и государственной безответственности* тех членов общества, от которых зависит безопасность государства. Подполковник Корин продает оружие террористам, потому что жажда легких и больших денег подавляет в нем еще живые, но уже слабые, смертельно пораженные человеческие чувства; еще сжимается сердце, но язык отказывается произнести покаянную команду: «У него покупают – он продает. А зачем покупают, так он не знает и знать не хочет... К сожалению, в этом „не знаю и знать не хочу“ только часть была правдой: да, конечно же, знал, хоть и не хотел! Знал, знал!»² Сотрудник госбезопасности генерал Валентин Белозеров вступает в опасные переговоры с Мамедом-праведником (главарем банды, удачливым и изворотливым террористом) с целью нейтрализовать его план по захвату театра, хотя знает о нарушении договоренностей (Мамед совершает ряд терактов, убивает Корина и его водителя). В результате смертоносный отряд Мамеда, опекаемый высокими чинами российской госбезопасности, беспрепятственно совершает проход к цели, играя свою, отдельную от российских властей игру.

Сходство Мамеда и его русских поделщиков в том, что их личности не только повреждены или утрачены – они перемещены в минус-мир, в котором заменены все позитивные фундаментальные устои на противоположные. Одинаково ведут себя, например, Корин и Мамед в своих властных моментах: Корин, уязвленный неуважительным по-

¹ Волос А. Аниматор. – М.: Зебра Е, 2005. С. 227.

² Там же. С. 178.

ведением сержанта Касаева (участника преступного сговора), дает ему оплеуху и осыпает бранью. Мамед истошно кричит и стреляет со сцены захваченного театра, упиваясь своей властью над заложниками. Оба не понимают, что остро страдают комплексом собственной неполноценности. И все-таки на фоне сплошного предательства, оборотничества, антипатриотизма со стороны государственных персон, сквозь полное ужаса описание зрительного зала с заложниками пробивается ностальгический мотив человечности, тоски по утраченным чувствам, жажды любви. Герой-повествователь, интеллеktуал-аниматор Сергей Бармин, претерпевший разочарование в семье, но сохранивший собственную личность, вновь обретший любовь, видит мир в ярком разноцветье. И хотя Клара погибает во время штурма по освобождению заложников, у Бармина остается их недавно родившаяся дочь.

Еще острее и трагичнее развернут мотив разделенности российского мира и сопряженная с этим тема утраты личностного достоинства в романе Ю. Латыниной «Джаханнам, или До встречи в аду» (2005). В романе нет ни одного персонажа, облеченного государственным положением (властью, должностью, чином), который бы в своих действиях и поведении руководствовался интересами страны или хотя бы думал о благоденствии «своего» города Кесарева. Опытный чеченский террорист Халид Хасаев со своей группой хорошо подготовленных боевиков проникает на нефтеперерабатывающий завод и захватывает его, благодаря пособничеству директора завода Артема Сурикова и начальника УФСБ по краю, генерала Рыдника. Ситуация очень похожа на ту, что описана в «Аниматоре» А. Волоса, только еще циничнее: Рыдник и Суриков (к ним присоединятся и более высокие чины федерального масштаба), давно уже опустившиеся в бездну неразборчивого взяточничества, беспорядочной подлости и целенаправленного предательства, слаженно помогают террористам, а оговорки и ссылки на спецоперацию по предотвращению теракта – лишь изощренная демагогия.

Немного чести и Халиду в том, что он в течение нескольких месяцев, свободно и комфортно расположившись на заводе в качестве прораба по монтажу комплексной системы безопасности, готовил грандиозный теракт по захвату: ему это было позволено властями города и, более того, России. Цена «честь» Халида – бесчестье русских генералов. Халид болезненно чувствует любое посягательство на свое достоинство и пытается его защитить, но способы защиты – побои, угрозы, пытки, унижения, которым подвергаются заложники и вообще все те, кто оказывается в слабой позиции, даже «брат» Руслан Касаев, богатый,

цивилизованный бизнесмен, при этом порядочный человек, – все это снижает и в конце концов перечеркивает «патриотизм» Халида. Он с гордостью говорит о борьбе за свободу своего народа, но принимает, хотя и с презрением, предательские (в основном денежные) услуги российских «партнеров» и продает (предает) свой народ. Однако и в этом сумрачном романе есть светлый исход. К восстановлению своей личности идет генерал Рыдник, публично признавший вину и покончивший с собой. И хотя несколько натянутой выглядит линия Данилы Барова, олигарха, сделавшего огромное состояние за короткий срок, именно он становится героем романа. Пережив гибель маленькой дочери (ее похитили и убили люди Халида), он нашел в себе силы вступить в открытую дуэль с Халидом, и ему удалось спасти жизни многим заложникам.

В. Пелевин, ярко и плодотворно работающий в жанре антиутопии около двадцати лет, создает свой метатекст, скрепленный мотивом разделенной России, усиливающимся по мере написания новых текстов. Так, в литературные ассоциации романа «Священная книга оборотня» (2004) вплетается сказка «Крошечка-хаврошечка», трансформации которой составляют собственно антиутопический сюжет романа. Сказочный мотив входит в состав образа современной России как ее постоянная величина. Здесь она воплощает катастрофу, к которой ее целенаправленно приводит антинародная и антироссийская власть, поставившая на карту своей политической игры материю существования всей страны – ее сырьевые богатства (нефть), и на этом участке замкнулась «электрическая цепь»: «Все, выжали. И пласт, и всю Россию», – обреченно подытоживает генерал, курирующий нефтяные скважины севера¹. Остается быть волчьим хором, обращаясь с мольбой к «пестрой корове» – волшебной скважине, как озвучивает этот вой главная героиня-лиса: «Я знаю, что ты про нас думаешь. Мол, сколько ни дашь, все равно Хаврошечке не перепадет ни капли, а все сожрут эти кукусы-юкисы, юксы-пуксы и прочая саранча <...>. Мне ведь известно, кто ты такая. Ты – это все, кто жил здесь до нас. Родители, деды, прадеды, и раньше, раньше <...>. Ты – душа всех тех, кто умер с верой в счастье, которое наступит в будущем. И вот оно пришло. Будущее, в котором люди живут не ради чего-то, а ради самих себя...»²

В романе «Empire V» («Ампи́р V», 2006) представлен еще один вариант оборотничества: насильственное превращение героя, молодого человека «благородного аристократического рода», в вампира. В буду-

¹ Пелевин В. Священная книга оборотня. – М.: Эксмо, 2004. С. 245.

² Там же. С. 251–252.

щем (действие происходит в 2028 году) российское общество разделено на две неравных по всем параметрам части: высшая (вампиры) и низшая (человеческое стадо), т.е. разрушительная энергия раскола общества нарастает. Рома, получивший в момент превращения имя Рамы Второго, проходит обучение в школе вампиров, в которой изучаются две главные науки – *гламур* и *дискурс*. Цель преподавания этих дисциплин – подготовить выпускников к управленческому, т.е. *паразитическому* образу жизни за счет человеческого стада. В отличие от «Священной Книги», где В. Пелевин еще находит архетипическую основу воспитания (через «возрастную» главную героиню), в «Ампире» эти связи уже прерваны на самой важной точке воспитательных традиций – *культуре*. Халдейский преподаватель вампирской школы Калдавашкин говорит Раме: «Ваше поколение уже не знает классических культурных кодов. Илиада, Одиссея – все это забыто. Наступила эпоха цитат из массовой культуры, то есть предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности»¹. Оторванность от традиций ведет к перерождению духовности, *превращению* ее бывшего смысла в «понты», которые теперь нужно «кидать... надлежащим образом»². Именно этому ускоренно обучают Раму и Геру, которым предстоит стать настоящими вампирами. Структура общества здесь более четкая в своей двойственной, непримиримой разделенности: вампиры, безраздельно предрежающие власть, и люди, превращенные в «человеческое стадо».

Мир вампиров обладает изысканной и высокомерной культурой, которая воплощена в языке как переходной субстанции вампиризма³. Язык – знак власти над людьми, из которых отдельные избранные «кандидаты» допускаются в мир вампиров, чтобы стать очередным «телом» – носителем языка. Вампиры нуждаются в единственной ценности, которой обладают люди, – это кровь, поскольку только она может поддерживать бессмертный жизненный тонус вампиров и их культуры. Человеческая кровь – уникальная ценность и для самих лю-

¹ Пелевин В. Амфир В. – М.: Эксмо, 2006. С. 273.

² Там же. С. 83.

³ Этот мир ассоциируется с Касталией, описанной в утопии Г. Гессе «Игра в бисер». В высокоинтеллектуальной республике духа, созданной внутри страны с целью сохранения культуры в чистом виде, над всем властвует язык знаков, объединяющий мир, но у Гессе кастальцы, хотя и живут отдельно, в своеобразной резервации, в гражданском смысле ничем не отличаются от остального населения страны. Пелевинские же вампиры живут среди людей, которые даже не подозревают об этом.

дей в том смысле, что она является их сырьевым ресурсом для «баблоса» как главного знака их показательного престижа в обществе, которым прочно управляют вампиры и которому люди ничего больше не могут предложить. Высший мир сверхчеловеческих возможностей и потребностей уже не нуждается в прикрытии своей правды о презрении к человечеству, которое вампиры путем длительных генетических модификаций *вывели* подобно тому, как «собака или овца были выведены человеком»¹. И теперь человек является для них звеном «цепочки питания», «дойным животным», место которого в стойле-тюрьме. Тема генетических модификаций человечества в романе В. Пелевина получает дополнительные смыслы в ближнем – русском – утопическом контексте и дальнем – мировом². На меню ресторана «Эльцын Ивр», название которого Рама ассоциирует с «Пьяным кораблем» Рембо, а через него с «отцом-основателем новой России», написано: «Российский старожил давно заметил вострую особенность нашего бытования: каким бы мерзотным ни казался текущий режим, следующий за ним будет таким, что заставит вспоминать предыдущий с томительной ностальгией»³.

Вампиры – продолженная метафора былых советских «воспитателей», о которых Пелевин много рассказал в прежних своих сюжетах, в повести «Омон Ра» (1992), где преподавались идеологические дисциплины, наподобие «Сильных духом», а преподавателями были немощные телом Урчагин и Бурчагин (раздвоенный герой Н. Островского – забытый ныне Корчагин, прошедший школу революции и знающий, «как закалялась сталь»), задача которых заключалась в воспитании *настоящего* (советского) *человека*. Литература об этом человеке войдет в школьное преподавание как главный предмет. Теперь же в школе вампиров преподавателями становятся сильные и уверенные «скандинавские асы», бог весны, Иегова, Энлиль, Бальдр, презревшие телесную немощь своих предшественников, но принявшие роскошное

¹ Пелевин В. Амфир В. С. 168.

² Утописты уже в первых своих проектах задумывались над человеческим «материалом», с которым придется строить «дивный новый мир», понимали, что этот «материал» необходимо изменить. К. Мережковский в повестисказке «Рай земной, или Сон в зимнюю ночь» описал процесс получения нового человечества путем генетического подбора. Методика эксперимента была щадящей, но суть такой же жестокой: человечество поделено на хозяев и рабов. О. Хаксли предложил множественную, разветвленную градацию в составе будущего человечества. И это еще тоже была щадящая методика, что говорит о слиянии утопии и антиутопии в упомянутых текстах.

³ Пелевин В. Амфир В. С. 296.

наследство власти и воспитывающие теперь *«настоящего сверхчеловека»* (так переключается подзаголовок романа «Повесть о настоящем сверхчеловеке» с известной в советском прошлом книгой Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке», 1946). Новопосвященные вампиры Гера и Рама проходят именно такую школу, чтобы быть введенными в высшие вампирские сферы, и, обретя статус сверхчеловека, способствовать укреплению нечеловеческого государства. Рама становится в финале Другом Иштар, начальником гламура и дискурса, богом денег. Какие злодеяния предстоит ему совершить на этом посту, автор не описывает, но намек на то, что они будут совершены, достаточно ясен.

Русская антиутопия только-только начинает разбираться в дебрях собственного исторического прошлого, но уже уловила опасную закономерность: власти целеустремленно направляют общество в круг бесплодных блужданий от опричнины к опричнине, от одной исторической катастрофы к другой, чтобы оправдать свою политику «традицией». В. Сорокин в романе «День опричника» (2006) соединяет разделенные в веках эпохи, восстанавливая связь времен по линии жестокого исторического негатива. Он переносит в XXI век опричника Комягу, чтобы укрупнить едва ли не самый опасный социальный тип, не просто сохранившийся в исторических катаклизмах России, но и увеличивший свои потенциальные наклонности насильника, грабителя и государственного бандита. Для их реализации предоставлены великолепные технические возможности информационного века, а социальные – вообще безграничны. Пока русская антиутопия говорит: так жили (плохо) – так живем.

«ЗЕМЛЯ САННИКОВА» В. ОБРУЧЕВА:
ОСВОЕНИЕ АРКТИКИ ДО СТАЛИНИЗМА

Сюзанн Франк¹

Сегодня, в контексте глобального потепления, образ теплой Арктики кажется нам угрожающим. В прошлом он рассматривался в европейской литературе как *утопический миф*, становясь толчком для многочисленных экспедиций и геологических исследований. В данной главе анализируется литературное произведение, основанное на данном мифе – советский научно-фантастический роман 1926 года, показано взаимодействие, переплетение и различие между геологическим и художественным дискурсами. Роман «Земля Санникова» интересен для нас тем, что его автор, Владимир Обручев, являлся и геологом, и литератором одновременно.

Тезис автора данной работы следующий: использование геологической гипотезы в качестве сюжетной основы романа не только преследует цель популяризации научных знаний, но также – представляя эволюционистский взгляд на мир в беллетристической форме – отрицает мифические представления об Арктике как своего рода преисподней и посредством этого открывает дорогу для символической интеграции отдалённого северного края в советское пространство.

Некоторые предварительные замечания о Владимире Обручеве,
культурных и политических аспектах литературы и геологии
в 1920-е годы

В. Обручев (1863–1956) был одним из самых авторитетных русских геологов. Он приобрел известность до Октябрьской революции и, тем не менее, стал впоследствии высоко ценимым советским учёным. Обручев провел фундаментальные геологические исследования Сибири, вечной мерзлоты, сибирских запасов золота, а также исследовал темы, лежащие за пределами собственно научных интересов. На протяжении своей жизни занимал ведущие посты в центральных исследовательских институтах. Еще в юные годы увлекавшийся художественным творчеством вместе со своей матерью, он начал писать научно-популярную фантастику в возрасте около пятидесяти лет. Два романа опубликованы в 1920-е годы в обстановке образования Советского Союза, когда науч-

¹ © С. Франк, 2011.

ная фантастика рассматривалась официальной литературой в качестве инструмента содействия социальному развитию.

Как убедительно показал Маттиас Шварц¹, в ходе полемики в последующие годы на первый план выступают три программных задачи: популяризовать научные открытия и, таким образом, выполнить сложную задачу просвещения народных масс; дополнить научные исследования творческой фантазией (научная фантастика должна не только обучать простых людей, но и воодушевлять самих учёных) и, в-третьих, дать представление о том, как может выглядеть Советский Союз в результате коммунистических преобразований. В известном смысле В. Обручев, совместно с другими авторами, такими, как А. Беляев, был первопроходцем данного направления, пропагандировал его вплоть до конца 1920-х годов, когда официальные указания относительно «научного фантастизма» – как его тогда называли – сменились, художественный вымысел заменили сначала фактографическим писательским методом, а затем доктриной социалистического реализма, которая была провозглашена в 1934 году. В соответствии с этой программой научная фантастика стала умеренной, её фантастический план более банальным и привязанным к уже существующему практическому опыту².

Собственные высказывания Обручева, хотя и вполне соответствовали политическим директивам, сохраняли индивидуальный образ мысли автора, избегающего связи с политическими установками в литературе и подчёркивающего роль дореволюционных знаний и опыта. Наука – то есть геология – и литература для Обручева оказались тесно связаны друг с другом. Будущего ученого, чья мать была немкой и который в кругу близких говорил чаще по-немецки и по-французски, чем по-русски, побудил стать геологом отец-основатель европейской научной фантастики – Жюль Верн. Роман Верна «Путешествие и приключения капитана Гаттераса»³, который живописует вулкан на краю

¹ Schwartz M. «Im Land der undurchdringlichen Gräser. Die sowjetische Wissenschaftliche Fantastik zwischen Wissenschaftspopularisierung und experimenteller Fantasie», in: M. Schwartz, Wl. Velminski, T. Philipp (ed.), Laien, Lektüren, Laborkulturen. Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960. 2008. S. 415–458.

² Рената Лахманн определяет научную фантастику как особый вид умеренного, банального литературного фантастизма, ибо она экспериментирует с возможным, допустимым, но еще не реализованным, с тем, что (посредством доказательств) может быть выведено из научных открытий и технических знаний и опыта. См.: Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. – Frankfurt a. M., 2002. S. 111.

³ Verne J. Les aventures du Capitaine Hatteras. – Lausanne, 1966.

света, на Северном полюсе, был один из любимых, как и «Путешествие к центру Земли»¹. Оба произведения Обручев прочитал в первоначальной французской версии.

И наоборот, занятия наукой позднее стали самым настоящим мотивом, побудившим Обручева взяться за написание научной фантастики: недостаток научного правдоподобия, особенно в научно-фантастических описаниях полярного региона, явился для него подлинным творческим стимулом. Находясь в полном согласии с официальной концепцией «научного фантастизма», В. Обручев заявил, что книга Карла Глоухи «*Zakletá země*» («*Заколдованная земля*»)² стала непосредственным толчком для написания «Земли Санникова» как научно обоснованного, противостоящего данной книге произведения. Мы еще вернемся к этому заявлению.

В качестве геолога, который пишет научную фантастику, используя геологические знания и теории, Обручев стал первопроходцем темы³. Каковы главные геологические гипотезы, на которых основан фантастический вымысел о тёплом полярном регионе?

В геологической науке гипотеза о тропиках в Арктике появилась как следствие наличия окаменелостей, впервые обнаруженных исследователем Арктики Вильямом Эдвардом Перри во время его экспедиции в 1819–1820-х годах. Данные находки подтвердили концепцию физиков о постепенно остывающей земле, которую сформулировал несколькими годами ранее Жан Батист Жозеф Фурье⁴, гипотезу, которая в последую-

¹ Verne J. Voyage au centre de la terre. – Lausanne, 1966.

² Hloucha K. Zakletá země. – Praha, 1910.

³ В контексте культуры конца 1920-х годов фигуру В. Обручева можно интерпретировать как прототип писателя, рассматриваемого поздней футуристической концепцией фактографии, например В. Шкловским в статье «О писателе и производстве», в которой писательское творчество (сконцентрированное на реальности) должно основываться на профессиональном знании и профессиональном опыте мастера. Писатель обязан быть экспертом в области, которую он «фактографически» описывает.

⁴ Это был не Фурье, а французский математик и астроном Пьер-Симон де Лаплас, он первым сформулировал «небулярную космогоническую теорию» относительно происхождения всей солнечной системы, объясняющую развитие последней через процесс непрерывного охлаждения. См.: Rudwick M.J.S. Worlds Before Adam: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Reform. – Chicago: University of Chicago Press, 2008. P. 124.

щем была единодушно принята геологами¹. Научные исследования Обручева, как и его роман, очевидно, основаны на этой научной версии, но для его текстов, как для других русских произведений, о которых речь пойдет ниже, вторая гипотеза – гипотеза, появившаяся в контексте того, что было известно как «дилuviальная теория» великого потоп² – была также важна, ибо позволяла дать дополнительные объяснения тому, как животные и растения попали на арктические острова с материка. Суть гипотезы в том, что Арктика, даже скорее острова Арктики являются реликтами прежде большого сибирского или евразийского континента, который простирался гораздо далее на север.

Давайте взглянем на выдержку из книги В. Обручева «Введение в геологию Сибири» («Geologie von Sibirien»)³:

«Из этого складывается следующая схема четвертичных эпиро-генетических движений в северной Сибири: 1. Поднятие: оледенение севера и гор; 2. Понижение: таяние ледников; 3. Поднятие: второе уменьшенное оледенение севера и гор; 4. Понижение: таяние ледников, вторая уменьшенная трансгрессия; 5. Поднятие... все еще продолжается.

После оледенения новые сибирские острова были соединены с Азией, и первое понижение лишь покрыло их водой, в южной части в то время было озеро и значительное число мамонтов, потому что богатая фауна после таяния ледников могла распространиться с материка, то есть Сибири. Расчленение суши как результат вулканической деятельности и опускание больших территорий ниже уровня моря могли иметь место после второго оледенения, потому что в то время находящихся под угрозой вымирания мамонтов сменили бизоны и лошади, которые могли появиться только с материка» (с. 398).

С нашей точки зрения, выдвинутая гипотеза из геологической истории представляет собой указание на геополитическую сторону геологических аргументов. Кстати, не эта ли самая гипотеза вновь по-

¹ Стратиграфические исследования растительной жизни на охлаждающейся земле Адольфа Броньяра. См.: Rudwick M.J.S. Указ. соч. Р. 167–175. После 1930-х годов теория охлаждения Земли сменилась теорией глобального потепления, ее зачинателями являются Сванте Арпениус и Ханс Алман. См.: Sörlin S. The North and the Arctic in Swedish Scientific Nationalism, in: M. Bravo, S. Sörlin (ed.), *Narrating the Arctic: A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. 2002. Р. 73–122.

² Rudwick M.J.S. Указ. соч. Р. 173.

³ Книга «Geologie von Sibirien» (Berlin 1926) составлена из произведений В. Обручева для немецкоязычных читателей и не имеет аналога на русском языке (прим. ред.).

явилась летом 2007 года, чтобы законно обосновать территориальные притязания России в Арктике, когда группа геологов объявила морское дно в точке Северного полюса частью так называемого хребта Ломоносова, которая, с геологической точки зрения, является продолжением Сибирской континентальной платформы.

Геология как наука со дня своего появления имела два вопроса в повестке дня: научное познание и разработка месторождений. Более того, в качестве дискурса она служила инструментом реализации политических стратегических планов по утверждению права на территориальную собственность. В качестве авторов научных описаний земель, которые, по стечению обстоятельств, считаются территориальной собственностью отдельных государств, геологи сами выступают посредниками, способствуют созданию геологических союзов как объединяющих, так и разъединяющих политическое и культурное пространство. В этом отношении геологи и авторы художественной литературы могут успешно сравниваться. И те, и другие вовлечены в конструирование геокультурных и геополитических сущностей, каждая – в своём особом дискурсе.

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ: «НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА»

Вернёмся к В. Обручеву-прозаику. Каков художественный подход, определивший своеобразие «Земли Санникова», одного из самых популярных романов советской литературы на протяжении всего прошлого века?¹ Представляется важным, что для заглавия и места описываемого действия Обручев выбирает топоним, казалось бы, отсылающий к конкретному объекту, в существование которого автор и сам верит. В. Обручев настойчиво следует миметической стратегии правдоподобия, используя многочисленные детали реальности. В одних случаях он отсылает напрямую к литературным пратекстам, т.е. к другим псевдо-фактографическим вымыслам, например, к нарисованной от руки карте, которая напоминает читателю об «Острове сокровищ» Стивенсона; в других – апеллирует к историческим и географическим фактам.

Земля Санникова названа так в честь реально существовавшего промышленника Якова Санникова, который добывал песка и, по его

¹ Роман В. Обручева, начиная с первого появления в печати, издавался почти каждый год – в советские времена и позже. На основе романа в 1973 году снят фильм (А. Мкртчян / Л. Попов), который в России остается популярным до наших дней. После распада Советского Союза число изданий даже увеличилось.

утверждению, открыл «землю с высокими каменными горами» севернее острова Котельный. Так как исторический Санников обнаружил два действительно существовавших острова, его предположение стало стимулом для нескольких экспедиций в XIX и начале XX веков. Самые известные из них – экспедиции 1886 и 1893 годов, возглавляемые бароном Э.В. Толлем, который подтвердил предположения Санникова, но сам так и не вернулся из последней экспедиции. Вплоть до времен В. Обручева существование острова не было научно подтверждено. В середине 1930-х годов Обручев сам предложил провести новые поиски с помощью советской авиации, знаменитой в то время своими полярными полетами¹, и опубликовал научную статью на тему о возможном существовании острова. Однако когда в 1937 году команда ледокола «Садко» сообщила, что обнаружила в том районе только айсберги, дальнейшие экспедиции по поиску земли были прекращены².

Коротко о сюжете романа: Обручев – примечательно для его научно-фантастических текстов такого рода – помещает действие в прошлое, а не в будущее. Примерно в 1904 году с помощью ведущего члена Императорского географического общества (Шенка) формируется экспедиция под руководством бывшего студента, политического ссыльного для поисков, по примеру барона Толля, острова Санникова к северу от недавно открытого острова Беннетта (одного из так называемых островов Де-Лонга в северной части Новосибирского архипелага). Вымышленная экспедиция из романа состоит из

¹ В 1930-е годы Арктика и полюс были самыми престижными объектами покорения для советских авиаторов. Когда в 1934 году группа авиаторов спасла членов экипажа «Челюскина», более двух месяцев находившихся на дрейфующей льдине, им присвоили звание «Героев Советского Союза». Вместе с Отто Шмидтом, руководителем этой и нескольких других известных экспедиций в Арктику, М. Бабушкин, М. Водопьянов и другие были названы «покорителями Арктики», особенно когда в 1937 году они впервые приземлились прямо на полярный лед на Северном полюсе, и когда в том же году советский авиатор впервые совершил беспосадочный перелет из России в США, пролетев над Арктикой и Северным полюсом. О символическом значении советских арктических героев 1930-х годов см.: McCannon J. *Red Arctic: Polar exploration and the myth of the north in the Soviet Union, 1932 – 1939.* – Oxford; New York, 1998; Günther H. *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sozialistische Heldenmythos.* – Stuttgart; Weimar, 1993.

² См.: Андреев А.О., Дукальская М.В., Никуленков И.В. К белым пятнам Арктики. История плаваний ледокольного парохода «Садко»: доклад на международной конференции «История океанологии: изучение и освоение Арктики», Санкт-Петербург, 12.07.2008 <http://www.polarmuseum.ru/public/reports/sadko/sadko.htm>.

трех ссыльных, бывших студентов (Матвея Горюнова, Семена Ордина, Павла Костякова), обрусевшего якута (Никиты Горохова), который представлен как брат спутника барона Толля (еще одна отсылка к реальности), и казака (Капитона Никифорова)¹. Двое последних, промышленники, знающие язык и места, должны обеспечить предприятию успех. Результаты экспедиции превосходят все ожидания: остров найден, здесь плодородный, почти тропический микромир, живут люди каменного века и давно вымершие в других местах животные, такие, как мамонты. Хотя с насельниками удастся установить мирные отношения, счастье оказывается недолгим. То, что участникам экспедиции сначала кажется только абстрактной возможностью, оказывается страшной реальностью. Владеющие научными знаниями русские обнаруживают причину существования микромира, которая становится и причиной его разрушения: вулканическая деятельность, проявляющаяся, например, в гейзерах, обычное явление во многих арктических регионах (Исландия, Камчатка). На глазах путешественников остров разрушается под действием землетрясений, извержения вулкана и наводнения, уничтожающими не только жителей, но и весь собранный экспедицией материал.

МИФОЛОГИЯ «АРКТИЧЕСКОГО РАЯ» И ЕЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ

С точки зрения истории литературной мифопоэтики, роман В. Обручева находится в контексте отдельной группы произведений на тему Арктики, которые воспроизводят старый миф-утопию об идеальном месте или острове, удаленном за недоступные льды, с прекрасными климатическими условиями. Это миф о гиперборейцах, впервые записанный Геродотом и Пиндаром, где повествуется о художественно высокоодаренных людях, любимцах богов, живущих в недоступном месте за «Северным ветром» (бореем). Существование места подтверждается ежегодной миграцией птиц на север, в таинственные пределы, где, по представлениям обычных людей, только холод и лед, а не подходящие для зимовья условия.

¹ Это распределение ролей в команде показательно демонстрирует самых важных действующих героев российской колонизации Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока. Значительная часть полевых исследований Императорского Русского географического общества была проведена ссыльными учеными. См.: Weiss C. Wie Sibirien unser wurde. Die Russische Geographische Gesellschaft und ihre Einfluss auf die Bilder und Vorstellungen von Sibirien im 19. Jh. – Göttingen, 2007. S. 37.

Частью этого мифа является история об Аполлоне, отправлявшемся в путешествие на колеснице, запряженной лебедями, чтобы навестить своих любимых гиперборейцев, которые живут там, где солнце встает и садится только раз в году, где люди здравствуют до возраста в тысячу лет и наслаждаются жизнью, абсолютным счастьем. Со времен Средневековья миф о земном рае время от времени переплетается с мифом о гиперборейцах. В то время, как в письменных текстах упоминается два возможные места расположения земного рая: «к востоку» (Индия, Эфиопия) или на вершине очень высокой горы. Картография выявляет интересную культурную преемственность в визуальных предпочтениях: в большинстве случаев рай находится в верхней части карты / земли¹. Данный факт позволяет провести параллели между картами Средневековья, которые были ориентированы на Восток, и современными картами, ориентированными на север. Более того, отдаленность и недостижимость также являются параллелями к мифу о Гиперборее. Европейские адаптации современного периода придают гиперборейскому мифу вид историчности, объединяя его с мифом-утопией об Атлантиде, описанном в платоновских диалогах «Критий» и «Тимей», и, таким образом, нарративно преодолевают простую пространственную дихотомию миров.

Кроме того, начиная с XVII века, северные европейские страны приписывают гиперборейскому мифу национальное значение, среди них и Россия: это оказывается одновременно исторической, или, скорее, трансисторической точкой отсчета, и конечной точкой человеческой истории. Параллельные национальные притязания можно наблюдать и в скандинавских странах. Авторы так называемой «готической традиции», такие как швед Улоф Рудбек, утверждают права на север, представляя его колыбелью шведской, да и всей человеческой цивилизации. Соответственно, Рудбек рисует картину севера как рая, где обитают благословенные племена и где, в конце концов, должен быть восстановлен «утраченный рай»². Сходным образом россиянин В. Капнист под влиянием российской победы над Наполеоном в 1812 году пишет псевдоисторическое сочинение «Краткое изыскание о Гиперборейцах», в котором отождествляет русских с любимым народом Аполлона, обновляет в национальном контексте топографию

¹ Delumeau J. History of Paradise: The Garden of Eden in Myth & Tradition. – New York, 1995. P. 39.

² Цитируется по Sörlin S. The North and the Arctic in Swedish Scientific Nationalism, in: M. Bravo, S. Sörlin (ed.), Narrating the Arctic: A Cultural History of Nordic Scientific Practices. 2002. P. 87–88.

идеального теплого места среди льдов¹. В обеих странах гиперборейская традиция продолжают существовать во времена национального романтизма и позднее, как и в Германии в контексте ницшеанства. Подлинное возрождение идея переживает в начале XX века². В. Обручев, тем не менее, не заинтересован в обновлении гиперборейского мифа ни самого по себе, ни в национальном контексте. Как советский прозаик и ученый, т.е. приверженец научного просвещения, он в романе представляет миф о гиперборейцах со всеми его скрытыми смыслами, и миф об Атлантиде, одновременно и деконструируя их.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ «ЗЕМЛИ САННИКОВА»

По крайней мере, четыре прозаических произведения, все в известном смысле принадлежащие жанру научной фантастики, представляются важными в качестве предшественников романа В. Обручева, помогают понять специфику собственного обращения автора с мифом. Роман Жюль Верна «Путешествие и приключения капитана Гаттераса» (1864)³, который в оригинале был известен Обручеву с юности, учитывает из мифа о гиперборейцах только основную идею теплого острова среди льдов. Экспедиция капитана Гаттераса обнаруживает вулкан на Северном полюсе, его кратер точно совпадает с географическим Северным полюсом. Люди там не живут. Капитан ведет себя типичным для завоевателей полюса образом, из последних сил он карабкается на вулкан к кратеру и, устрешенный смертью, устанавливает «Юнион Джек» на полюсе, посреди кратера. Как мы можем видеть, Ж. Верн соединяет несколько мифологических нарративных стратегий воедино: теплый остров на полюсе в то же время является вершиной

¹ См.: Boele O. The North in Russian Romantic Literature. — Amsterdam, 1996. P. 41.

² Сегодня миф о Гиперборее существует в северных областях Европы как важная часть имажологии политических ультраправых. Относительно российского контекста см. влиятельную книгу лидера так называемых «неоевразийцев» А. Дугина «Знаки великого Норда. Гиперборейская теория». — М., 2008.

³ Жюль Верн обращается к этим двум мифам, об Атлантиде и Гиперборее, отдельно в двух романах (гиперборейский фигурирует в «Путешествии и приключениях капитана Гаттераса» 1864, Атлантида воскрешается в «20 000 лье под водой», романе о подводном мире капитана Немо). В. Обручев тоже, кроме «Земли Санникова», интересуется мифом об Атлантиде, посвящает несколько художественных произведений, статей этой теме. См.: Мурзаев Э.М. Владимир Афанасьевич Обручев: 1863–1956. — М., 1986.

мира (так достигается соответствие древним картографическим описаниям) и местом входа в полюю Землю. В. Обручев был воодушевлен жюльверновской художественной адаптацией теории о поллой Земле¹, когда писал свой первый научно-фантастический роман «Плутония» в начале 1920-х годов. В «Земле Санникова» важным остается лишь топос арктического вулканизма и вызванного им потепления.

Сюжет книги 1875 года «На Северный полюс!» («*Egész az északi pólusig! vagy: mi lett tovább a Tegetthoffal?*»)², короткого произведения патриотически настроенного венгерского романиста Мора Йокаи, основан на истории знаменитой австро-венгерской экспедиции Юлиуса Пайера и Карла Вейпрехта, которые дрейфовали в затертом льдами судне «Адмирал Тегетгофф» и дали Земле Франца-Иосифа ее название. В начале романа многонациональная австро-венгерская команда случайно оставляет венгерского исследователя спящим в каюте. Для юного венгра это обстоятельство становится шансом всей жизни. В одиночку в Арктике он открывает райский остров, который представляется ему как идеальная Венгрия, освободившаяся от имперского ярма. Представляя собой достаточно забавный случай патриотической игры венгерского воображения, роман живописует возможность временного потепления арктического острова и его последствия в гораздо более нереалистичной манере, чем это делает В. Обручев (кроме возникновения райской независимой Венгрии, имеют место возрождение палеонтологической фауны и библейских героев).

Роман «*Zakletá země*» («Заколдованная земля», 1910, русскоязычный вариант 1923), благодаря которому его автор, Карел Глоуха, завоевал репутацию основателя чешской научной фантастики, послужил русскому писателю непосредственным стимулом к творчеству. В известном смысле Обручев взял сюжет Глоуха, который предусматривал теплый оазис, населенный мамонтами и людьми из каменного века, посреди Гренландских льдов и трансформировал его в научно

¹ Астроном Эдмонд Галлей вывел теорию поллой Земли на основе законов гравитации Ньютона. Роман Жюль Верна «Путешествие к центру Земли» создан под влиянием этой теории.

² См.: Jokai M. *Az északi pólusig.* – Budapest, 1896; немецкий перевод *Bis zum Nordpol.* – Berlin, 1989. Этот роман впервые появился в печати в 25 выпуске журнала *Az Űstökös* между 2 января и 19 июня 1875 года. Немецкий перевод появился в печати одновременно в 26 выпуске журнала *Pester Lloyd* между 3 января и 22 июля 1875 года. После этого роман выдержал множество переизданий. Ссылкой на текст Мора Йокаи автор обязан Йохану Шимански.

более вероятную обстановку, добавил катастрофический перелом, что сделало произведение более реалистичным и одновременно более фантастическим¹.

Исторически не самым близким, но семантически, возможно, наиболее важным ориентиром для В. Обручева стала повесть «Ученое путешествие на Медвежий остров» О. Сенковского², принадлежащая фантастической литературе романтизма. И Сенковский, и Обручев используют новейшие научные знания об Арктике, но каждый из них следует оригинальной стратегии установления отношений между наукой и вымыслом. В произведении Сенковского, как отдельной части известного «Фантастического путешествия барона Брамбеуса» – мистификации, характерной для романтической прозы, дается очерк совместной поездки барона и геолога в Арктику. В этом повествовании мифу о теплой Арктике придан исторический вид следующим образом: путешественники находят таинственные знаки у входа в огромную пещеру на вершине высокой горы. Посчитав знаки письменами, барон Брамбеус – таким способом пародируется мода на расшифровывание, возникшая после Шампольона – умудряется без каких-либо проблем расшифровать вырезанный на камне «дневник» последнего допотопного человека.

Вырезанные на камне личные записки сначала рассказывают историю жизни в райских условиях, а затем повествуют о приближающемся потопе, вызванном землетрясениями и извержением вулкана. Вода поднимается все выше и выше, люди пытаются спастись, и, наконец, последние твари спасаются на самой высокой горе. Еды не хватает, и немногие оставшиеся в живых начинают поедать друг друга. Когда остается только один человек, т.е. автор воображаемых записей, температура начинает опускаться, вода вокруг превращается в лед, обрекая все живое на гибель. Фантастическим в данном тексте является не поездка сама по себе или конечная точка путешествия (утопический остров), но рассказанная история – текст, воспринимаемый как расшифрованный бароном, и оказавшийся в итоге живописной кристаллизацией сталагмита. Для повествования важно, что данная история

¹ Что касается Гренландии, идея о теплом центре арктического острова не была новой. Сам топоним свидетельствует об этом или хотя бы о более теплом прошлом. Автор работы благодарен Olle Sundström за указание на факт, что идеей о теплой внутренней части острова руководствовался А.М. Сибиряков, финансируя полярную экспедицию шведского профессора Норденшильда.

² Сенковский О.И. Ученое путешествие на Медвежий остров (1833). См.: Сенковский О.И. Сочинения барона Брамбеуса. – М., 1989. С. 63–139.

подается как симптом «заболевания теорий». Барон признается, что доктора заразили его теорией. В парадигме романтизма О. Сенковский таким образом меняет угол обзора идеального места, с помощью художественного вымысла высмеивает научные фантазии. В романе В. Обручева, наоборот, наука воспринимается вполне серьезно, как и фантастические истории древних времен. Роман показывает, что с помощью науки любая фантастическая идея может предстать достойной внимания гипотезой.

Далее автору работы предстоит ответить на три вопроса относительно литературных подходов В. Обручева: 1. Как Обручев использует утопическую мифологию теплой Арктики? Есть ли в его романе мифопозитика? 2. Есть ли в романе «дополнительные смыслы», рожденные собственно литературным дискурсом? 3. Есть ли какая-нибудь политическая линия в использовании геологической гипотезы? И, если есть, то какого рода?

Версия 1. Использование В. Обручевым утопической мифологии теплой Арктики

В сравнении с фантастическим очерком О. Сенковского в романе В. Обручева отсутствует какое-либо отстранение во времени или ироничное отчуждение. История экспедиции, открытие острова представлены как непосредственные события недавнего дореволюционного прошлого. Внимательному читателю легко обнаружить, что повествование построено как проверка на истинность научной гипотезы, основанной на наблюдениях и некогда добытых сведениях, передаваемых устной традицией. Принимая во внимание непосредственный советский контекст, произведение Обручева представляет собой чрезвычайно специфическую форму «научной фантастики», которая отличается от более привычного типа, когда научная или техническая мысль устремляется к едва вообразимым пределам. Вместо этого художественная проза Обручева обосновывает кажущиеся фантастическими прозрения, демонстрируя их реальность.

Как же насчет мифопозитики? Обручев использует центральные элементы древней мифологии: теплый остров за арктическими льдами и счастливые люди, мирно живущие там, являются элементами истории о гиперборейцах, а библейская традиция утопического дискурса явно выступает в названиях глав, например: «На пороге обетованной земли». Катастрофическая гибель благословенного острова – финальное

событие мифа об Атлантиде, но повествование строится вокруг персонажей, которые верят не в мифы, а в эмпирическое знание и чувственное восприятие. Руководитель вымышленной экспедиции пользуется недавно полученным сообщением о неизвестном острове в Арктике, расположение которого не определено, и научными теориями о переселении древнего сибирского племени онкилонов с дальневосточного полуострова, где жили чукчи, на дальний арктический берег. Соответственно, все описываемые события происходят по научно вероятным причинам. Тот факт, что племя онкилонов живет на острове посреди Арктического моря, на котором обитают вымершие в других местах виды животных, может быть обосновано с точки зрения геологии: «В этой уединенной Земле Санникова, отрезанной льдами от остального мира, уцелели благодаря этому как животные, вымершие ...так и первобытный человек, остановившийся в своем развитии на низкой ступени вследствие оторванности от остальной земли...»¹

В отличие от сказочных условий, приписываемых Гиперборее, приемлемые климатические условия и плодородные почвы на острове Санникова являются результатом подземной вулканической деятельности и, таким образом, нестабильны, обманчивы. С точки зрения российских путешественников гибель острова – не единичное событие, а природная катастрофа, достаточно характерная для региона, причины которой могут быть научно обоснованы без каких-либо проблем. Несмотря на мифологические идеи, особенность повествования не позволяет читателю приписывать событиям или героям какие-либо мифологические черты. Соответственно, онкилоны, хотя и описаны как счастливый и более-менее мирно существующий народ, не идеализированы и не характеризуются как отмеченные особыми полубожественными талантами, напоминающими гиперборейские. Они, скорее, показаны как люди, ограниченные низким уровнем цивилизации. Верные шаманизму, считающие шамана всезнающим и богоподобным, отдающие в его руки власть, они предстают людьми «мифического сознания» (если цитировать термин философии культуры, современный Обручеву: работы Л. Леви-Брюль, Э. Кассирера, О.М. Фрейденаберг). Названные причины объясняют исключительную наивность насельников, их неспособность понять, что в действительности происходит. Вместо того, чтобы изучать геологические процессы, как это делают русские, «онкилоны теперь... были убеждены более, чем когда-либо,

¹ Обручев В. Земля Санникова. – М., 1955. С. 146.

что здесь, под землей, обитают злые духи»¹. С целью умиловить духов они и совершают ритуалы жертвоприношения².

Сравнивая историю в романе В. Обручева с типичным сюжетом сказки, которая как мифологический жанр также базируется на дихотомии двух миров, мы можем видеть, что элементы сказки используются автором в качестве фона. Сказочный герой, вернувшись из путешествия в «другой» мир, должен забыть его. Роман Обручева заимствует данную структуру: когда происходит катастрофа, остров исчезает и все собранные материалы оказываются потерянными. Так, с одной стороны, существование острова опять не может быть подтверждено, он сохраняет статус сказочного пространства, с другой стороны, благодаря успешному завершению путешествия героев, и, не в последнюю очередь, благодаря самому роману, дихотомия двух миров как основа мифа и утопии, аннулируется.

В целом, как видно, нарративный подход Обручева ясен: деконструируя цитируемый миф, уничтожая его утопические элементы (дихотомию двух миров, идеализацию) писатель интегрирует историю вымышленного острова и историю реального человеческого общества. Остров представлен как место, которое можно описать в рамках одной и той же парадигмы – частью России (Советского Союза) и частью эмпирического мира вообще.

Версия 2. «Дополнительные смыслы» литературного текста

Литературное оформление романа позволяет автору, на наш взгляд, во-первых, экспериментировать с реальностью и, во-вторых, комбинировать и интегрировать различные научные гипотезы в повествование, которое на семантическом уровне идет дальше, чем научный дискурс, предлагает всеобъемлющую перспективу. В. Обручев, который любил популяризировать научные знания на открытых лекциях, в статьях и специальной литературе, комбинирует в романе геологическую и антропологическую перспективы. В соответствии с гипотезой, выдвигаемой в статье, автор использует геологические события в повествовании как инструмент, чтобы продемонстрировать антропологические преобразования. Поясним нашу идею. Обручев

¹ Там же. С. 164.

² Например, «...онкилоны бросили несколько кусков мяса в озеро и три раза поклонились ему. – Воины благодарят подземных духов за то, что они ночью только поугадили, но не причинили зла, – пояснила Аннуир». См.: Обручев В. Земля Санникова. С. 166.

открыто цитирует и с помощью художественных приемов раскрывает несколько геологических пропозиций:

1. Острова в Арктике появляются и исчезают под действием вулканической деятельности.

2. Теплые районы в Арктике в принципе возможны благодаря той же самой вулканической деятельности¹.

3. Острова в Арктике первоначально возникли из-за геологических катастроф, которые вызвали разрушения северного окончания Сибирской континентальной платформы².

Семантическими последствиями названных пресуппозиций является то, что граница между Россией и островом концептуализируется не как абсолютная граница между двумя мирами, а как геоисторически зависимая граница, которая словно откладывается на перспективу, ибо она есть результат геологических событий недавнего геоисторического прошлого. Как следствие, в повествовании создается ощущение единого пространства, и категориальные различия между двумя мирами, предполагаемые мифом / утопией, аннулируются.

Соответственно, антропологическое соотнесение сибирских народов и местных онкилонов нарративно концептуализируется не как принципиальное отличие разных рас, а как относительное отличие по шкале эволюционного развития. Эволюционный разрыв получает объяснение и тем самым устанавливается связь через литературно проиллюстрированную гипотезу о сибирских потомках описанного народа, через их родовое сходство с ныне существующими народами (такими, как чукчи) и через описание онкилонов как обычных сибирских поселенцев³. Таким образом, нельзя провести принципиальное разграничение между континентом и островом. То же самое можно сказать о сопоставлении русских путешественников и онкилонов: исключается любое категориальное разграничение, сравнимое с мифом

¹ Например, диалог между главными героями: «Но разве могут быть вулканы среди полярных льдов? – спросил Костяков. – Почему же нет! В южной полярной области есть даже действующие вулканы Эребус и Террор [...] А в Ледовитом океане мы находим вулканические породы разного рода». См.: Обручев В. Земля Санникова. С. 61.

² «Почему же Большой Ляховский остров стал излюбленным приютом различных млекопитающих послеледникового времени? Это можно объяснить тем, что в начале четвертичного периода суша Сибири простиралась значительно дальше на север, чем в настоящее время, и Новосибирские острова входили в состав этой суши». См.: Обручев В. Земля Санникова. С. 31.

³ Параллель повторяется в тексте несколько раз, например, «Подобно другим народам Севера». См.: Обручев В. Земля Санникова. С. 151.

о гиперборейцах. Островитяне не идеализируются так, как гиперборейцы или жители Атлантиды, и постепенно оказываются в соподчинении у русских путешественников. Все герои в тексте В. Обручева принадлежат одному миру, одной антропологической общности, потому что антропологически они воспринимаются как представители разных эволюционных уровней¹. Подход Обручева к утверждению научного взгляда на мир в противовес мифологической концепции двух миров абсолютно очевиден.

Теперь, что касается способа, каким писатель соотносит геологическую и антропологическую концепции. На уровне повествовательной логики геологическая катастрофа, которая является причиной обреченности онкилонов, так же, как и гибели одного из членов экспедиции, оказывается своего рода проявлением закона эволюции. Художественный вымысел только иллюстрирует данный закон. Однако существует, по крайней мере, три интересных момента в этой повествовательной иллюстрации антропологического эволюционизма, которые требуют дополнительного разъяснения.

У руководителя экспедиции, Горюнова, есть – как явствует из его имени – двойник, Горохов, местный уроженец, полностью ассимилировавшийся якут. В соответствии с антропологической стратификацией они оба находятся на верхнем уровне цивилизационного развития, но в других отношениях герои противоположны, различаются своим отношением к мифу и реальности, местным жителям, верящим в шаманизм. Если Горюнов замечает только слепоту и безграмотность туземцев-онкилонов, то Горохов смотрит на них с уважением и пониманием. Это отношение, конечно, мотивировано происхождением Горохова, его более примитивным уровнем развития, но не только. Во время поисков неизвестного острова Горохов явно превосходит Горюнова в просвещенном скептицизме: Горюнов – как и Обручев в реальной жизни – верит в существование острова, полагает, что в мифе есть зерно правды, а Горохов не верит и глазам своим, когда остров появляется на горизонте. Он констатирует: «И

¹ Цивилизационная стратификация единого эволюционного пространства еще более подчеркивается введением второго племени, «вампу», которое, по сравнению с онкилонами, стоит на более низком уровне цивилизации. Эти племена находятся в оппозиции с точки зрения взглядов на мир, религию, социальную структуру, и соотносятся с различными периодами истории человечества: началом древнекаменного века и переходным периодом в железный век.

подумалось мне, что это не земля, а марево»¹, «Вот увидите, завтра проснемся, ничего, кроме снега, не будет...»² В соответствии с повествовательной логикой романа, эта точка зрения скоро опровергается, но нет ли другого уровня, на котором предположения Горохова оправдываются? С нашей точки зрения, такой уровень существует, это метахудожественный уровень: утверждения Горохова могут быть прочитаны как утверждения о романе, который, действительно, является иллюзией. Этот мираж, созданный в сознании читателя, исчезнет, когда чтение закончено, книга закрыта.

Подводя итоги данного параграфа, привлечем внимание к двум важным обстоятельствам: хотя онкилоны не могут избежать своей судьбы, потому что они не понимают, что в действительности происходит, пророчество местного шамана не опровергается ходом событий. Предсказание, что трагедия онкилонов начнется вместе с появлением «белых людей», абсолютно верно, пусть не достает причинных связей, но на сюжетном уровне все сбывается.

Другая деталь: несмотря на смерть по воле случая одного из членов экспедиции можно считать, что численно группа путешественников остается неизменной, место погибшего русского занимает женщина из онкилонов, которую Горохов берет с собой в качестве новой жены. Как это можно объяснить? Нам кажется, что стоит говорить о ритуальных элементах сюжета. В истории совершается ритуальный обмен: погибший народ онкилонов символически (и не только символически) спасает себя, оставляя женщину-прародительницу в среде другого народа, более прогрессивного и могучего.

Взятые вместе выделенные обстоятельства делают возможным, с нашей точки зрения, реконструировать специфическую теорию антропологического эволюционизма, которая нарративно представлена в романе: старое, отжившее преодолевается и заменяется, но только на одном уровне (когнитивном, научном), оно не исчезает вообще, а интегрируется и приобретает новые функции на новом уровне цивилизационного процесса. Таким образом, «метахудожественное» утверждение Горохова может быть понято и как намек на модель, функционально различающую научный и литературный дискурсы. Литература становится важной не только как проявление мифологического мышления, но и как история, с помощью которой научный

¹ Обручев В. Земля Санникова. С. 24.

² Там же. С. 27.

взгляд на мир получает опору в древней мифологии, как дискурс, в котором миражи могут двигать вперед научные гипотезы.

Версия 3. Политические стратегии и их реализация в геологических теориях

Как мы отметили, геология является наукой большого политического и экономического значения, способствует добыче ископаемых и может служить инструментом эффективного присвоения территорий. На уровне символов она может обеспечивать законные основания для территориальных притязаний. Таким образом, не удивителен высокий социальный статус, который имела советская геология. Блестящая карьера самого В. Обручева, начавшего работать еще при царском режиме, получившего награды при Сталине – тому доказательство. Но основывается ли репутация В. Обручева лишь на практическом использовании результатов его исследований? Или он придерживается определенной политической линии, что отразилось в символическом строе произведения? Конечно же, да! Вводя в литературный контекст научную гипотезу о том, что арктические острова геологически принадлежат Евразийскому, т.е., с его точки зрения, российскому или советскому матерiku, Обручев следует, во-первых, линии снятия покрова таинственности с Арктики, и, во-вторых, линии размывания границ между Сибирью и Севером или увеличения протяженности Сибири в направлении Арктики. Однако, сравнительный анализ того, что произошло после 1930-х годов, помогает нам понять, чего В. Обручев не сделал.

Миф о теплой Арктике не исчезает из литературы и после Обручева. Наоборот, он переживает значительную переоценку в 1930-е годы. В это время – в контексте всемирно известных экспедиций, приведших к окончательному «покорению» Северного полюса¹ – сталинистская художественная литература символично инкорпорирует Арктику в новую концептуализацию советского пространства, на уровне

¹ Относительно истории советского конкретного и реального «покорения» Арктики см.: McCannon J. *Red Arctic: Polar exploration and the myth of the north in the Soviet Union, 1932–1939.* – Oxford; New York, 1998. Относительно концепции «теплой Арктики» или скорее «теплющей советской Арктики» см. статьи: Frank, Susi K. 2009a. *Imperiale Aneignung. Diskursive Strategien der Kolonisation Sibiriens durch die russische Kultur*, München (в печати); Frank, Susi K. 2009b. «City of the Sun on Ice: The Soviet Arctic Discourse of the 1930s», in: Johan Schimanski, Henning Howlid Wærp and Anka Ryall (Hg.), *Arctic Discourses*, Cambridge (forthcoming) (в печати).

символов делает ее важной частью советской территории. Таким образом, «новая Арктика» рисуется в воображении как плод преобразований советских героев, которые и превращают ее в теплую страну, в идеальное место для нового советского народа.

Вот то, чего не сделал Обручев. Он довольствовался изменением образа Арктики, которая когда-то представлялась как своего рода потусторонний мир, изобразил ее геологически, географически и символически «нормальной» частью земного шара, тем самым открыл дорогу для дальнейших исследований. В этом смысле роман Обручева имеет много общего с другими произведениями 1920-х годов, которые, как отметила Э. Виддис¹, хотели исследовать, но еще не покорять.

Перевод с английского Т.В. Федосеевой

¹ Widdis E. Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. – New Haven; London, 2003.

УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Фредерик Листван¹

Утопия – жанр довольно древний. Несмотря на факт, что сам термин появился лишь в XVI веке, архетипом утопического мышления считается «Государство» – сочинение древнегреческого философа Платона. Причину этой долговечности² и популярности утопии следует искать в том, что она проистекает из людской мечты о счастливой жизни, вылившейся в образы райских садов, блаженных островов, в мифы о золотом веке³, о земле обетованной. Представляя идеальный образ общественных отношений, утопия служит одной из важнейших основ духовной культуры как составной элемент религиозных верований, нравственных и правовых теорий, системы воспитания, литературных произведений. Свою лепту в мировую сокровищницу утопической мысли внесла и русская литература, представляемая такими писателями, как А. Сумороков («Сон „Счастливое общество“»), М. Щербатов («Путешествие в землю Офирскую»), В. Одоевский («4338 год»), М. Чернышевский («Что делать?»), Ф. Достоевский («Сон смешного человека») и А. Богданов («Красная звезда»).

Как известно, к жанру утопии в 1930-е годы обращается и Леонид Максимович Леонов. В художественном мире писателя утопия выступает и как жанр (в романе «Дорога на Океан»), и как оспариваемый тезис, как подвергаемая острому сатирическому осмеянию идеология (в «Пирамиде»). Роман «Дорога на Океан» содержит картину счастливой жизни на «преображенной планете», в стране, именуемой Океаном. Известно также, что именно из-за этого роман оценивался как свидетельство лояльности писателя по отношению к советскому режиму. Но вполне ли справедливо такое мнение? Оставляя вопрос пока без ответа, сосредоточимся на поэтическом аспекте картины, на выявлении степени ее близости жанру утопии.

¹ © Фредерик Листван, 2011.

² По замечанию В.П. Шестакова, каталог мировой утопической литературы за период с XVI по XIX в. насчитывает около тысячи изданий. См.: Шестаков В.П. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. – М.: Наука, 1986. С. 11.

³ Delumeon J., Wiek złoty. Pola Elizejskie i Wyspy szczęśliwe / Delumeon J., Historia rajy, ogród rozkoszy / пер. E. Bukowska. Warszawa, 1996. S. 35–42.

В романе «Дорога на Океан» обнаруживается одна из основных черт утопии – деление изображаемой действительности на два мира – реальный и утопический, представляющий некий желанный идеал, пока не существующий на земле. В классических утопиях именно *ou topos*, т.е. место, которого нет – будь это Город Солнца, как у Кампанеллы, остров Утопия, как у Мора, или другая планета, как в произведениях Достоевского («Сон смешного человека») и Богданова («Красная звезда»), оно всегда – на первом плане. Внимание сосредоточено на создании образа идеального жизнеустройства, с которым – по замыслу автора – знакомится житель эмпирического мира, попадающий в утопическое пространство обычно во время путешествия или во сне. Образ совершенного жизнеустройства оппозиционен реальной действительности, эмпирический мир, как правило, является лишь композиционной рамой, служит контрастным фоном, оттеняющим красоту и совершенство желанного мира. Антиномичность миров и составляет основу свойственного утопии дидактизма.

В леоновском романе, *во-первых*, переброска героя в фантастический мир осуществляется не с помощью сна, как у Суморокова, Чернышевского или Достоевского, не с помощью путешествия-передвижения в эмпирическом пространстве, как у Кампанеллы, Мора, Бэкона или Щербатова. У Леонова рассказчик и главный герой – Курилов – свои путешествия «за пределы видимых горизонтов» совершают, пользуясь воображением, поэтической прозорливостью, а также вымыслом: «Мы, – пишет автор, – изымали себя из настоящего; мы уничтожали эту подвижную перегородку между будущим и прошлым, и тогда оба эти небытия приобретали одинаковую убедительность. Мы выходили в четырехмерный мир; все становилось нам доступно, и внятной была удивительная одновременность событий»¹ Утопический мир в «Дороге на океан» есть результат «планирования истории» и «догадок, носящих следы спешки и неполного знания». Рассказчик и Курилов – не столько первооткрыватели Океана, первые путешественники, сколько его создатели, напоминающие чем-то соловубовского художника, который создает мир заново.

Во-вторых, несколько иначе, чем в классических утопиях, представлена в «Дороге на Океан» пропорция между реальным и утопическим. В романе Леонова говорится о трех «путешествиях», но лишь одно из них – третье – всецело посвящено Океану. Посещение Океана рассказ-

¹ Леонов Л. Собр. соч.: в 10 т. – М., 1984. Далее текст цит. по этому изданию с указанием тома и стр. в скобках.

чиком, Куриловым и Лизой – только эпизод в художественной структуре произведения, как четвертый сон Веры Павловны в романе «Что делать?» Чернышевского или видение инженера Барыки в романе польского писателя Стефана Жеромского «Канун весны», в котором мечта героя о хорошей жизни в Польше вылилась в образ-символ стеклянных домов. Эти эпизоды, однако, играют важную роль в идейном плане произведения. У Леонова значение эпизода посещения Океана добавочно подчеркнуто вынесением существительного «Океан» в заглавие произведения. Добавим, что эпизоды-путешествия были Леоновым изданы отдельной книжкой – «Путешествия за горизонт»¹. Это значит, что автор придавал им особое значение. Однако вправе ли мы считать слово «океан» исключительно эквивалентом выражения «светлое будущее», как это обычно делается в специальной литературе, если, по словам самого автора, в романе Океан представлен в четырех ипостасях – «как место, где хочется побывать, как маршрут желаний, как дальняя политическая цель, как будущее, как вечность, куда все вливается?»²

Интерпретирующий «Дорогу на Океан» должен учитывать, что возникновение утопической мысли зачастую является результатом недовольства, критического осмысления реальной действительности. Как увидим позже, такая оппозиционность вполне возможна и в романе Леонова. Леоноведа хорошо знают, что 1930-е годы – время массовых арестов, расстрелов и ссылок, названные в «Пирамиде» «пасмурным десятилетием»³, – были самыми трудными в отношении контактов писателя с властями. В эти годы Леонид Леонов, по собственному замечанию, постоянно «ходил с замоченной репутацией». В свете этих событий картина жизни на Океане могла быть интерпретирована как *эскапистская утопия*, как форма бегства от кошмара действительности, в которой правду подменяют ложью, а человека во имя гуманной идеи обезличивают, отстреливают, словно дичь, превращают в утиль. Такой интерпретации романа противоречит, однако, то, что не все в советской действительности отрицалось автором «Дороги на Океан». Ради объективности отметим, что писателя, как многих в то время граждан СССР, увлекали гуманность идеи, размах происходящих перемен, романтика, героизм порыва, грандиозность задач.

¹ Леонов Л. Путешествия за горизонт. – М.: Библиотека «Огонек». 1936. № 21.

² См.: Платошкина Г. Воспоминания о Леониде Леонове // Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. – М.: Голос, 1999. С. 476.

³ См.: Листван Ф. Пасмурное десятилетие в глазах сатирика // *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich IV*. – Białystok, 2000. S. 383–389.

Образ «преображенной планеты» связан в романе с социализмом, на что указывает и расположение Океана – недалеко от Шанхая – на территории Федерации Социалистических Стран, одержавшей победу в войне двух миров. Судя по жизни «океанцев» – это социализм с человеческим лицом. В словах рассказчика, посетившего Океан, звучат гордость по поводу «принадлежности к поколению зачинателей», нежность к стране, «одетой в строительные леса», и любовь к земле, на которой не мог не отразиться «соединенный подвиг современников – землекопов, проектировщиков, вождей» (6, 370). В описании Океана, данном «первыми путешественниками», сообщается о «технической умудренности потомков, позволяющей не только выращивать виноград в арктических захолустьях», но и завоевывать космос. Говорится также об «улучшении человеческой природы», однако, в отличие от классических утопий, на первый план выдвигающих общественное устройство, в «Дороге на Океан» данная проблема сводится к общему замечанию о совершенстве жизнеустройства. В связи с этим возникает вопрос: чем объяснить эту чрезмерную, подозрительную даже для утопии, скупость описаний – убеждением писателя в общей осведомленности насчет социалистического бытия или сознанием наличия разрыва между идеалом и реальной действительностью? На наш взгляд, более правдоподобен второй вариант, тем более, что в романе Леонова выразительно подчеркнута упомянутая оппозиционность фантастического и реального миров, характерная для жанра утопии в целом.

В «Дороге на Океан» будущее выступает в форме метафорического образа «нарядного *жилого* дома» (курсив мой. – Ф.Л.), из которого не хочется уходить. Обращение писателя к этой метафоре не случайно. По замечанию В. Щукина, в русском концепте «дом» преобладает атрибут «живой»¹. В традиционной русской культуре дом воспринимается прежде всего как убежище, как место уютное, укромное, где можно укрыться. Жилой дом – дом, защищающий от внешних невзгод, помогающий выжить. Этим требованиям не соответствует реальная действительность, потому её и сравнивает автор с «незаконченной стройкой, которая стоит еще без кровли, где еще протекает, и стропила чернеют над головой, и видна грубая кладка кирпича на неоштукатуренных стенах» (6, 370). Метафора недостроенного дома появится и позже, в публицистике Леонова 1940-х годов. В статье «На

¹ Щукин В.Г. Культурный концепт «дом» в польском и русском языковом сознании // Wizerunek sąsiadów 1: Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. – Warszawa: SOW, 2000. С. 15–27.

башне» (1946) писатель говорит о «здании, почти подведенном под крышу» (10, 257). С этой метафорой корреспондирует заглавие романа, в котором знаком будущего является Океан, настоящее же скрывается за первой составляющей – дорогой. Не случайно, на наш взгляд, все забавные события, случившиеся с Куриловым и рассказчиком, происходят не на Океане, но на дороге, ведущей к нему. Припомним, что оба путешественника лежат распятые на проволоочной сетке мусоропровода и, отплеываясь от «мерзейшего мусора», спорят о жителях Океана, а летающие вокруг мальчишки ловко плюют на шляпу рассказчика. С этим вторым выходом в мир иной связано и весьма характерное замечание: «Мы не сумели создать племени, отличного от наших современников. Там тоже были в должном количестве и лентяи, и завистники, и дураки» (6, 119). В этом случае параллель между миром будущего и настоящим, между «там» и «здесь» строится с помощью слова-связки «тоже».

С метафорой дороги связан и спор рассказчика с коммунистом Куриловым, их расхождения в суждениях насчет жителей Океана. Курилов, по мнению рассказчика, хочет заселить Океан «невозмутимыми статуями», повествователь же настаивает на живом человеке. Это подчеркиваемое разрядкой выражение становится сигналом-ориентиром, содержащим намек на массовость казней. Сверх того, в интонацию рассказчика, когда он говорит о Курилове, проникает ирония. Повествователь, оговариваясь якобы в защиту героя, замечает: «Алексей Никитич категорически отрицал в городе будущего и пыль, и мух, и всякие несчастные случаи...» (6, 119). Тут же в экспрессивном описании трубки слышатся нотки гоголевского пасечника Рудого Паньки, восхищавшегося шапкой со смушками. Комизм сценки, ирония относятся к «дороге», но какая-то доля комического проливается и на Океан, снижая его образ, снимая с него часть позолоты.

Этим оппозиционность утопического и реального в романе «Дорога на Океан» не исчерпывается. Она в произведениях Леонова, особенно тех, которые создавались в 1930-е годы, уходит в глубинные пласты текста, отсылает к действительности, но не к изображенной в романе, а к реальной общественно-политической обстановке тех лет. Подчеркиваемая наречиями «там» и «здесь» оппозиция выражается с помощью разных средств, играющих роль указаний, помогающих в расшифровке скрытого смысла текста. К таким знакам-ориентирам следует причислить умолчание, графически выраженное многоточием. Так, например, отмечая «улучшение человеческой природы», ав-

тор пишет: «эти люди держались прямее и увереннее – оттого ли, что каждый чувствовал плечом соседа и *не страшился* ничего, или оттого, что в чистом воздухе новейшего времени не носилось *бактерий лжи...*» (6, 37; курсив мой. – Ф.Л.). Поставленное в конце предложения многоточие фокусирует внимание на стоящих перед ним словах, заставляет задуматься, отсылает к исторической реальности. Знаменательно в данном случае употребление в сочетании со словом «ложь» существительного «бактерия», означающего вид не замечаемого невооруженным глазом микроба, который, носясь в воздухе, может проникнуть всюду, заразить всех и вся. Припомним, что эта мысль прозвучала уже в 1925 году в пьесе «Унтиловск» в стихке, который поет Аполлос: «Во рту сухо, // В теле дрожь, // Где же правда? // Всюду ложь» (7, 43). В этом случае слово «ложь» акцентируется умолчанием. Вопрос о жизни во лжи писатель ставит и в опальной пьесе «Метель» в 1939 году. Невольно тут вспоминаются слова А.И. Солженицына, высказанные в «Письме вождям Советского Союза»: «Идеология, – говорит писатель, – засоряет всю жизнь нашего общества – умы, речь, радио, печать – ложью и еще раз ложью»¹.

Описание жизни на Океане содержит еще одно характерное замечание: «Здесь было достигнуто естественное состояние человека – быть свободным, тешиться произведением рук своих и мысли...» (6, 371). В данном случае в расшифровке скрытого смысла текста помогает читателю принцип контраста. Именно по принципу контраста все, что присутствует в жизни «океанцев» (правда, свобода не только физическая, но и мысли, совершенство общественного устройства), воспринимается как указание на отсутствие того же в реальном мире и, наоборот, то, чего нет в утопическом мире (ложь, страх), присутствует в современной писателю реальности. Критическое отношение автора «Дороги на Океан» к действительности «пасмурного десятилетия» выражено и с помощью параллели: «Но, – пишет автор, – хотя все было у них в руках – хлеб, работа и сама судьба, нам часто попадались люди с озабоченными лицами. Мы поняли, что и у них бывает печаль, что и они знают трагедии, но лишь более достойные высокого звания человека» (6, 371). С помощью повторения слов «у них» и «они» внимание читателя переключается на утопический мир, благодаря чему выделенные автором «эпохальные огорчения» – печали, трагедии – ассоциируются прежде всего с жизнью «океанцев». Так писатель от-

¹ См.: Suchanek L. Homo sovieticus. Światłana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa. Rosyjska Literatura Emigracyjna 8. – Kraków, 1999. С. 72.

влекает внимание «непосвященных» от знака-ориентира – союза «и», связывающего утопическое и реальное. Этот «мостик» легко упустить из виду при невнимательном чтении.

К действительности 1930-х годов отсылает и уточнение к слову «трагедии», намекающее на сталинский террор, на бессмысленную трату человеческого потенциала, на истинную подоплеку происходящего. Существительное «трагедии» включается в семантическое поле третьего – кроме «свободы» и «лжи» – слова ключа: «смерть». Намек на массовость казней в 1930-х годах заключается и во вводных, взятых в скобки, предложениях типа: «(Смерть давно утратила характер сенсации, способной взволновать мир)» (6, 327) или: «(Так вот как решалась проблема смерти там!)» (6, 378). Последнее предложение – реакция рассказчика на смерть разбившегося жука. Эта банальная, по сути дела, ситуация играет роль камуфляжа, отвлекающего внимание от исторической ситуации, в которой смерть / казнь – привычны; выделенное графически разрядкой наречие «там» с усиленной экспрессией отсылает читателя к «здесь». С семантическим полем существительного «смерть» связана также упомянутая оппозиция выражений: «невозмутимая статуя» – «*живой человек*».

Так в «Дороге на Океан» рядом с утопией, создаваемой по канонам, свойственным классическим образцам жанра, но вмещающей и свое, леоновское слово, появляются ростки антиутопического мышления. Леоновское «анти» появлялось и раньше, но по необходимости скрывалось то за «несерьезным» жанром легенды о Калафате, то за абсурдностью языка гоголевца Ковякина или унтеровца – «земноводной личности» – Аполлоса, то выражалось в речи «мелкого человека» Лихарева или врага социализма Арсения Скутаревского. Более открыто оно выступило в пьесе «Метель», чтобы наконец с полной силой вылиться в сатирический образ действительности конца 1930-х годов в романе «Пирамида».

МОТИВ ПРЕОБРАЖЕНИЯ МИРА В ОСТРОВНОЙ УТОПИИ XX ВЕКА

А.Ю. Большакова¹

«Если б меня спросили, – писал Д. Мережковский в предисловии к своей книге „Атлантида – Европа. Тайна Запада“, – что для современного среднего, „цивилизованного“ человека наиболее дико, чуждо, непонятно, несовместимо, я бы сказал: „конец“»². Обращаясь к мифологеме Атлантиды и ее роли в сознании XX века, русский философ, вместе с европейской литературой своего времени, искал здесь пути выживания, преодоления трагического опыта цивилизации. Платоновский миф, великая «островная» утопия Атлантиды, представал как воля к преодолению мнимой окончательности земных сроков, воля к обретению горизонтов бессмертия: «Мы, – развивал философ мысль о конце и бесконечности, – можно сказать, на свет рождаемся с аксиомой благой бесконечности: всякая бесконечность лучше конца»³.

Осваивая «островную» модель утопии, русская литература XX – начала XXI веков (и проза «деревенщиков» 1960–1990-х годов) входила в русло не только мифопоэтической, но и философской традиции: в своем сопротивлении советскому материализму с его аксиомой окончательности, причем не только всякой человеческой жизни, но и всякого (докоммунистического) социального цикла. «Островные» утопии русских писателей вступают в противоборство с идеей безвозвратной гибели «старого мира» – царско-крестьянской России. Утопия идеального прошлого, скрытого в исторических водах, но проступающего сквозь толщу времен, воплощается в творчестве В. Астафьева, Е. Носова, В. Личутина, В. Распутина, А. Яшина⁴, в островных образах заповедной земли – хранительницы русской идеи, запечатленной в храмовой, монастырской и мирской культуре. Утопия предстает здесь «незаживающей интригой» русской души, с ее «тоской по Золотому веку, сожалением о себе вчерашней или страхом перед неотвратимостью будущего»⁵. И

¹ © А.Ю. Большакова, 2011.

² Мережковский Д. Атлантида – Европа. Тайна Запада. – М.: Русская книга, 1992. С. 23.

³ Там же.

⁴ См.: Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале Утопии. – Новосибирск: СО РАН, 2009.

⁵ Пятигорский А. Утопия как незаживающая интрига // А. Пятигорский. Избранные труды. – М.: Языки русской культуры, 1996. С. 145.

«островная» модель осмысливается в контексте представлений о счастье и любви, духовной чистоте и вере, воле к жизни, побеждающей все, даже неизбежность окончательности и страх смерти.

На этой «незаживающей интриге», по сути, построено распутиное ностальгическое «Прощание с Матёрой» (1976), где предощущение конца и сожаление об уходящем национальном прошлом питает внутреннее напряжение повести, время которой, локализуясь в «идее острова» как материка, земли, национального мира, движется медленно, словно б застыв в ожидании. Это прощание, длящееся, но не сбывающееся в сюжетной реальности повести, ожидание (конца) обращается в свою противоположность. Гипотетическое *исчезновение* пространственной матрицы – острова (аналога мира) – влечет за собой переход от темпоральности и окончательности – к власти вечности, сверхземных форм бытия, вызывающих к идее бесконечности разматериализованных (ср. «говорящее» название острова и деревушки – Матёра), а потому идеальных циклов бессмертия.

Предощущение конца и сожаление об ушедшем национальном прошлом обуславливает внутреннее сопротивление повествований В. Личутина о духоборцах и искателях путей праведных исторических романов «Раскол» (1997) и «Скитальцы» (1982). Идея острова – «Божьего дома», «монастыря на островах»¹ – очерчивает искомое сакральное пространство, где время движется медленно, словно застытая в ожидании живого Чуда (перво)сотворения национального мира на более совершенных основаниях. Такая локализация национального мифа в народных сказаниях, легендах, в литературной «географии русской души» (Н. Бердяев) очевидно представляет собой *средоточие русской идеи* в зримо-живых формах, восходящих к классическим моделям идеального миропорядка.

Сопрягаясь с платоновским концептом «островов блаженных» (в мифе об Атлантиде), «Утопия» Т. Мора (1516), «Город Солнца» Т. Кампанеллы (1623), «Новая Атлантида» Ф. Бэкона (1627) и другие мировые утопии несут в себе метафору идеальности, которая была не раз перечеркнута в ситуации «конца века», когда разрушение изначального смысла литературной модели обращало ее в «антиутопию». «Островные» утопии не избежали общей участи: их литературные интерпретации словно колеблются между «адом и раем». И это закономерно, ведь в «островной» модели изначально заложена антиномия

¹ Личутин В. Раскол: Исторический роман: в 3 кн. – М.: ИТРК, 2000. Т. 3. С. 7. Далее ссылки на издание даются с указанием тома и страницы в скобках.

добра и зла, созидания и разрушения – микроаналог нашей реальности. Одновременно это место уединенное, отдаленное от настоящего: модус невероятного, чудесного задан его алогичным существованием вне большой земли и вместе с нею, как ее неотъемлемая часть: «Идея острова – в его *инакости*: окруженный водой, струями остров (струя: о-стров, ср. равнозначное диал. о-то́к) в противоположность материке *иное* место, это носитель *иного*, особого, исключительного; отсюда ореол у образа острова. Платоновская Атлантида была островом. *Утопия* Мора, т.е. „Безместье“, – место как раз для утопии, но и антиутопии, ведь крайности сходятся в ином. *Изолированность* („уединенность“, „обособленность“, опосредствовано из лат. *insula* „остров“) от мира делают остров, речной, озерный иль морской, идеальным местом чудес и приключений, спасения, но и ссылки, рая и ада»¹.

Если автор «Атлантиды – Европы» называет «путь в Атлантиду – сошествием в ад»², то современные толкования античной мифологии воссоздают некое идеальное место: пространство, где торжество гармонии и веры, преобразующей силы духа примиряет противоречия и противоположности. Согласно платоновской версии, Атлантида как идеальное земное пространство, некогда существовавшее в Атлантическом океане, было местом благоденствия богов и царей, где цивилизация полно и мощно раскрыла свои возможности: «На этом-то острове, именовавшемся Атлантидой, возникло удивительное по величине и могуществу царство, чья власть простиралась на весь остров, на многие другие острова и на часть материка...» (Тимей 24е–25)³. Сохранились и другие географические координаты.

Местность Атлантиды «по всему острову была обращена к югу и защищена с севера от ветров. Окружавшие ее горы прославлялись тогда за то, что превосходили все существующие и числом, и величиной, и красотой, причем содержали много богатых жителями селений, реки, озера и пажити с достаточною пищею для всех, также ручных и диких животных, красовавшийся обилием и разнообразием деревьев и богатый материалом для ремесел, всех вообще и каждого в отдельности. И вот... при помощи природы была возделываема та равнина многими царями в течение долгого времени...» (Критий 118в)⁴. Это ме-

¹ Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. – М.: Лабиринт, 1992. С. 230. Курсив автора.

² Мережковский Д. Атлантида – Европа. С. 28.

³ Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Наука, 1990–1994. Т. 3. С. 429.

⁴ Там же. С. 512.

сто благоденствия обращается в мифе об исчезновении «острова блаженных» в «безмесье»: сюжет, обуславливающий парадоксальность древней этимологии во введенном Т. Мором обозначении. «Утопия» как речевой концепт сама становится местом схождения разных смыслов: это и «*место, которого нет*» (u-topos), но и «*благословенное место*» (eu-topos). В этом призрачном свете Атлантида, как и последующие «островные» модели в литературе (в том числе и русской), – некое «*благословенное пространство, которого нет*».

Парадокс небытия бытия обнаруживает себя, скажем, в «Прощании с Матёрой» В. Распутина: на рецептивном уровне читателя. Ведь на момент прочтения произведения об исчезновении («запланированном» сверху, но людьми, а не богами) русского «земного рая» читатель уже знает об утрате – исходя из названия повести о «прощании с Матёрой» и первой же фразы авторского текста: «И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но *последняя* для Матёры, для острова и деревни, носящих одно название»¹. Таким образом, читателю заранее известно, что речь идет о «месте, которого нет уже», но и о «благословенном пространстве», сохраненном в авторской памяти на правах национальной мифологемы. Катарсический эффект задается противочувствием читателя, но делается возможным из-за его причастности к памяти литературы, культурному бессознательному.

Тягучее, замедленное воссоздание ситуации утраты в повести ведет и к нагнетанию рецептивного сопротивления. Читательское воображение, где хранятся поэтичные грезы об Атлантиде, высокие образцы европейских утопий, направлено на *удержание в памяти* – словно на материализацию! – исчезающего в пучине времени хронотопа (остров) и единого с ним национального (Деревня) и общемирового (Мать-Земля) архетипа. Так читателю передоверяется функция воскрешения русской Атлантиды, преодоления окончательности отпущенного ей «последнего срока». «Остров собирался жить долго», – констатирует автор, имея в виду не только продолжение жизни новой Атлантиды в памяти людей и земли, но и торжество законов циклической бесконечности: «...По вечерам, когда затихал ветерок, и от нагретой земли исходило теплое парение, такая наступала кругом благодать, такой покой и мир, так густо и свежо сияла перед глазами зелень, еще более поднявшаяся, возвысившая над землей остров, с таким чистым, веселым перезвоном на камнях катилась Ангара, и так все казалось прочным, вечным, что ни во

¹ Распутин В. Повести. – М.: Молодая гвардия, 1976. С. 15.

что не верилось – ни в переезд, ни в затопление, ни в расставание»¹. На наших глазах, в картинах воскресшего в памяти острова-деревни, происходит *воссоздание идеи русскости*: «собираания себя», восстановления стертой – в «железном потоке» комстроительства – национальной идентичности. Идея русскости, таким образом, пространственно запечатлена в изображении вольного крестьянского мира – бывшего средоточия плодородия, счастья возрождения и единства с землей и космосом: «Вот стоит земля, которая казалась вечной»².

«Островные» грезы В. Астафьева, Е. Носова, А. Яшина, В. Личутина соотносятся с народными легендами о неких «далеких землях», куда непрерывно тянется русская душа, но и вводят читателя в христианское измерение национального мифа – *в поле сопротивления тенденциям национального самоотрицания, саморазрушения*. «Островная» матрица наполняется образами святынь русского народа. Идея Святой Руси материализуется в образах храмов, монастырей, колоколен. Кажется, хронотоп острова окутан видениями и полузабытыми картинами народных утопий об исчезнувшем под водой граде Китеже³, о таинственном Беловодье и прочих «землях благоденствия». Легенда об исчезнувшем Китеже возрождается в астафьевской миниатюре «Видение» (из книги «Затесей»), где воссоздан эпизод со Спас-камнем, на котором боровшийся за объединение северных земель русский князь-воин воздвигнул монастырь в честь своего чудесного спасения (подводный камень не дал ему погибнуть, когда он стал тонуть под тяжестью лат). Рыбачившего на льду Кубенского озера повествователя внезапно посещает чудное видение воздушного острова – «парящего в воздухе храма... Храм этот плыл навстречу мне, легкий, сказочно прекрасный»⁴. Постепенно облик бело-хрустального, залитого солнцем храма, словно спускающегося с небес на огромное, бесконечно переливающееся бликами озеро, обретает реальные очер-

¹ Распутин В. Повести. С. 20.

² Там же. С. 106.

³ По легенде «таинственный град был выстроен русским князем Георгием Всеволодовичем, убитым в 1238 г. в битве с татарами на реке Сити: когда хан Батый с татарскими полчищами разбил князя, скрывшегося в Большом Китеже, и убил его, сверхъестественная сила не допустила кощунства – не позволила татарину овладеть городом. Как стоял этот город со всем православным народом, так и скрылся под водой, став невидимым. И так будет он стоять до скончания века...» См.: Белякова Г. Славянская мифология. – М.: Просвещение, 1995. С. 142.

⁴ Астафьев В. Затеси. – Красноярск: РГ «Вся Сибирь». Красноярское книжное издательство, 2003. С. 60.

тания: «это не во сне, не миражное видение». «Материализация» народного мифа в миражном пространстве воздуха, солнца и закованной льдом воды воспринимается как «чудо, созданное руками и умом человеческим»¹. Как и в китежской легенде, астафьевский хронотоп обнаруживает способность к идеальному отражению мира и истории в стылых водах современности. Так некогда «Китеж-град исчез в водах озера Светлояра, и порой отражаются очертания куполов китежских храмов, а из-под воды доносится звон колоколов»². В астафьевском мире воссоздается сходный образ «единственного островка праведности» на истерзанной, «погруженной во грех русской земле»³, что некогда «спасся чудесным образом, став невидимым для врага»⁴, а ныне обнаруживает себя, открываясь духовно чутким, обладающим обостренным внутренним зрением людям.

В цикле рассказов А. Яшина «Сладкий остров» (1961), наряду с ассоциациями с европейской робинзонадой, с хронотопом «необитаемого острова»⁵, задана проекция на национальный миф: старинную легенду о Беловодье и «бегунскую» версию поисков «пространства воли». Возникает иллюзия новой материализации старого «островного» мифа – в начальном мотиве о каком-то «необитаемом Сладком острове», что «вдруг обнаружился в Белозерье»⁶, куда отправляются жить герои (повествователь и его семья). Здесь и далее «островная» семантика проявляется в семейно-трудовой идиллии, окутанной сказочной атмосферой, но и проникнутой «впечатлением удивительной устойчивости, неколебимости всего, что нас окружало»⁷. Идилличность яшинских рассказов о земном уголке тишины, первозданности и природного изобилия напоминает мифопоэтические представления о Белозерских «землях благоденствия», ведь «все Беловодье мысли-

¹ Там же. С. 61.

² Домников С. Мать-Земля и Царь-Город: Россия как традиционное общество. – М.: Алетей, 2002. С. 429.

³ В китежской легенде русская земля «была отдана на растерзание диким ордам кочевников», в астафьевской версии рефреном проходит мотив советского варварства, варварства «новых русских» дикарей, взрывающих памятники старины, уничтожающих национальные святыни. См.: Домников С. Мать-Земля и Царь-Город. С. 429.

⁴ Домников С. Указ. соч. С. 429.

⁵ Яшин А. Журавли. – М.: Современник, 1979. С. 83.

⁶ Там же. С. 83. Ср. отражение народно-поэтических представлений об автономных локусах в легендах о Беловодье, расположенном на семидесяти (не считая мелких) островах.

⁷ Яшин А. Указ. соч. С. 85.

лось как страна, в которой живут по „божецкому закону“»¹. Неслучайно у Яшина (еще в первом рассказе цикла о путешествии в неизвестное) воображаемое «островное» пространство, которое предстоит открыть героям, насыщается образами монастырей и других русских святынь, эстетическими видениями народных сказаний: «Местные люди рассказывают, что вблизи острова Сладкого, на острове Красном, процветал в свое время Новозерский монастырь. О красоте его можно судить по сохранившимся до наших дней крепостным стенам, которые вырастают прямо из воды, и по остаткам церквей и прочих монастырских заведений»². Как и в астафьевском «Видении», идеальное пространство острова здесь граничит с «местом, которого нет»: «Красного острова, по существу, не было и нет – ни клочка голой, не огороженной камнем земли. Просто посреди озера вознесся к небу сказочный град-крепость, будто один расписной волшебный терем, подобие которому можно найти лишь на самых замысловатых лубках и древних иконах. Он был весь „как в сказке“ и в то же время был на самом деле, существовал, красовался»³.

Так, через семантическое удвоение, возникает традиционный для русского мифа «поэтический образ острова, выключенного из сферы действия дурных социальных закономерностей»⁴. На реальные очертания топоса⁵ накладываются эстетизированные представления и грезы. Отзвуки Китежской легенды слышатся в обрядовом звукообразе – словно бы отголоске исчезнувшего в толще разрушительных времен острова: отовсюду по Новозерью, куда попадают герои⁶, разносится «медный гул и звон с высокой колокольни – „малиновый звон“»⁷. Ему будто бы вторит эхо на Сладком острове, особенно звучное в атмосфере поразительной тишины, недвижимого безмолвия. Множественное расслоение света во время белых ночей опять же создает эффект

¹ Домников С. Указ. соч. С. 446.

² Яшин А. Журавли. С. 83.

³ Там же. С. 84.

⁴ Домников С. Указ. соч. С. 446.

⁵ Ср. соседствующее со «сказочным» взглядом на остров изображение разрушения, всеобщего развала: «Опустел и Сладкий остров. Догнивают на корню и рушатся березовые аллеи. Догнивают и разваливаются всевозможные постройки, постепенно исчезает разное мелкое имущество». См.: Яшин А. Журавли. С. 85.

⁶ Ср. мифологические отзвуки в семантике названий: Белозерье, Белое озеро, Новозеро.

⁷ Яшин А. Журавли. С. 84.

исчезновения пространственного развешествления «островной» модели: «Здесь (на Сладком острове. – А.Б.) воздух был абсолютно стерильным. И потому так ярко горели здесь закаты и восходы, тысячекратно повторенные в воде. Весь остров просвечивался, вода была видна отовсюду, и он всю ночь сиял в огнях снизу доверху»¹. Так осуществляется переход «островной» модели в мифопоэтическую, запечатлевающую «след в памяти» бессмертия.

Герой рассказа Е. Носова «И уплывают пароходы, и остаются берега» Савоня каждую весну приплывает на местный остров-заповедник, хранящий следы национального прошлого, ведь «в виду музейных храмов все на этом острове обретает особый смысл и значение»². Сакрализация «островной» модели происходит в пронизывающем повествовательный мир вертикальном измерении, что через храмы соединяет землю с небом, Богом. Характерен уже зачин рассказа: «Остров невелик и безлесен – узкая, едва приметная полоска земли над вселенными водами, и чудится, будто храмы вырастают, поднимаются из бегущих валов, из самых глубин Онеги»³. Зримое исчезновение плоскости земли, сосредоточенность островного видения на вертикальной оси храма создает здесь (как и у В. Астафьева, А. Яшина) иллюзию восстания русской Атлантиды из поглотивших ее вод исторического времени: «Остров молчит, серые теремные храмы... в раздумье глядят поверх его мачт в какие-то дальние дали, и немые их распыленные временем колокола...»⁴ Семантическое удаление острова в финале придает ему особую воздушность, словно это видение, мираж, греза: «...Окутанные мгlistой наволочью, брезжут верхами островные храмы. Они будто парят над тусклым серебром Онеги, кисейно-прозрачные, неправдоподобные, как сновидение»⁵.

В личутинских «Расколе» и «Скитальцах» сакрализация «островной» модели уже обретает реалистические очертания – через рассказ о строительстве монастыря, о жизни его обитателей в своего рода религиозной общине, о поисках и обретении «искательниками» земли обетованной. И все же традиция создания «островной» модели на мифопоэтических началах сохраняется – образы сакрального топоса являются героям вначале в видениях, сновидческих грезах, вещих прозрениях.

¹ Там же. С. 86.

² Носов Е. Избранное. – М.: Современник, 1980. С. 327.

³ Там же. С. 326.

⁴ Там же. С. 327.

⁵ Там же. С. 383.

Единый в своей идеальной устремленности образ «Божьего дома», священной земли или обители возникает «на стыке» сна и яви, мечты и реальности, грезы о невозможном и чудесном его воплощении. Еще в первой книге «Раскола» появляется образ «крохотного каменного острова середь озера» (I, 377), куда сослали непокорного старообрядца Неронова (глава «Из жизни Неронова»). Он поселяется поначалу в Каменном монастыре на Кубенском озере, однако вступает в конфликт с монахами, поучая их, рьяно вмешиваясь в монастырские дела, так что провоцирует их на убийство, которого, однако, счастливо избегает благодаря своему боголюбию. Глава выполнена в традициях житийной литературы: рассказ о живом чуде подкрепляется летописными свидетельствами. Так соединяется реалистическое и чудесное, история и миф: «Иноки, нарочно вытопив жарко келью Неронова, напустили в нее чаду и заперли в ней протопопа, чтобы он умер от угару. Неронов, воздев руки к Богу, стал молить о спасении пользы ради иных. Молитва его была услышана. „Невидимой рукою в полунощи Неронов неожиданно взят был из угарной кельи и поставлен за девять-десять поприщ на Холмогорах в храмине воина некого“. Так уверяет летопись» (I, 378).

Во второй книге «Раскола» «невеликий островок» (II, 163) с одинокой келейкой и спящей подле ее монахом также изображен в ореоле идеи спасения. Вначале остров возникает как видение, на пространственно-эстетической дистанции: увиден он глазами юрода Феодора Мезенца, что бредет в веригах по северным краям. Неожиданно открывающийся его взору островок «почудился Феодору землею обетованной. И захотелось остаться там» (II, 163). Искомое святое место, однако, обманывает надежды юродивого: его духовный отец, к которому он столь стремился, окружил себя ложными людьми. Развитие линии этого персонажа ведет к частичному восстановлению порванного, поруганного. Феодор встречается с отшельником Елифанием с Видань-острова, где царит «пустынная тишина», без «наушников и дозорщиков» (II, 216), где в светлом домике отшельника горящие лампадки и струящийся с речки воздух «наполняют житье каким-то чудным, святым запахом» (II, 224).

И во второй, и в начале третьей книг романа воссоздается легенда о невидимом граде Китеже: в услышанных протопопом Аввакумом диалогах блаженного Феодора с отроком Иваном, а затем в видениях чернеца Савватия по пути на Соловки. На скрещении речевого и пластического мифообразов возникает уже вполне реалистическая история основания Соловецкой обители на островах, «обетованного святого места» (III, 6). Вначале в речах блаженного Мезенца образ

Китеж-града уподоблен райскому месту, открывающемуся лишь людям с «неразвоенным умом и несумненной верою» (II, 385). В сем «святом доме» всё, «как на земле, только чуднее и краше... Все живут, как братья и сестры, с одним лишь Богом в душе» (II, 385). Идеальная проекция явно сближает, в представлениях Феодора, это святое место с образцовым монастырем, отличным от реальных, где страдают, из которых бегут гонимые за веру в романе. В видениях монаха Савватия, внезапно прозревающего над морем «млечно-белый город с золотыми шеломами», Китеж уподоблен прекрасному «граду Иерусалиму, куда стремится по смерти всякая безгрешная душа» (III, 4): «...Эй, не дивись, старче! То град Китеж, полоненный водами Светлояра, разъял земные толщи и воспарил из студеной пучины за тыщи поприщ от завожских старорусских скрытен. Пока ангельские крыла не вознесли его к небесным чертогам, обведи дивный лик перстом, чтобы сохранить то явленное послание Господа на серебряном крутосклоне, как на пергаментном нетленном свитке... Ничто не делается без Божьего попущения. Облик града, восставшего из вод морских и запечатленного на небесных свитках, дождался своих послушников» (III, 5). И на Соловках был воздвигнут монастырь, слава о котором проникла во все уголки Руси. Сбылись мечтания и моления преподобных старцев о воскрешении русской Атлантиды.

Вся третья книга «Раскола» с ее островной семантикой пронизана атмосферой сбывшегося чуда, явленной русской мечты. На «островную» модель падает отсвет веры, уверенности человека в могуществе Всевышнего и в собственных силах. Остров возникает из пространственных глубин «как рукотворное чудо» (III, 79), откровение житиетворчества – природного ли, человеческого. Далее старец Геронтий вспоминает свое отроческое сновидение об «острове зеленом» (III, 182), побудившее его податься на Соловки и поселиться там. Рассказ об обретенной на земной карте мечте завершается «реальным» видением святой обители на острове, открывающейся взору слушателя диковинной истории старца: «Мирная обитель вставала пред глазами, как драгоценный камень яспис, вырастала прямо из океана как неведомый блаженный град» (III, 182). Мираж, миф становился исторической явью...

В «Скитальцах» сходная «поэтизация ухода из грешного мира»¹, которой проникнута китежская утопия, чувствуется в поисках земли обетованной – чудного места, обретаемого героями романа в Беловодье. Старинная легенда оживает и в мечтах «блаженненького» станицы

¹ Домников С. Мать-Земля и Царь-Город. С. 429.

онного зрителя, чье ничтожное, кажется, существование согрето возвышенной мечтой о преображении человека и мира: «Есть молва, грядет Беловодье. Есть оно, живет и ширится, а когда обойдет землю и примет в себя и человек не станет человеком, а вовсе иным существом, и тогда вся земля наша будет райской и сладкозвучной... Давно имею охоту... пойти и сыскать ту землю обетованную. Хотя дело многотрудное»¹. Реализация мечты «маленького человека» передована в «Расколе» святым паломникам, что «мяли долгую смертную дорогу с несокрушимой верою, не отчаиваясь и упоая лишь на Господа Бога... Вот она, обетованная страна, о коей многие мечтали, но мало кто достиг сей земли...» (III, 687–688). Пред изумленным взором «искальщиков» открывается остров на озере в синей чаше, с монастырем, озаренным золотым шеломом-солнцем.

Воскрешение на страницах личутинских «Скитальцев» русской Атлантиды уводит в даль веков, когда «ревнители старины», спасаясь от «Никоновых новин, страданий и угроз» (III, 688), попали сюда вместе с семьями, обретя «землю благословенную, страну обетованную, к коей стремился народ, да не всякому далась она» (III, 690). Возведенное на острове посреди белой воды городище Беловодье с монастырем становится в романе прообразом религиозной общины, шире – идеального мироустройства, «двухсотлетнего мужицкого царства» (III, 756), где свято сохраненные старообрядческие устои сочетаются с культивацией устоев земледельческих, где обитает свободный и «удивительно светлый» ликом народ (III, 709). Однако, как это свойственно русской литературе XX века, рай обретенный, только-только получив реалистические очертания, немедленно растворяется, словно чудная дымка, в безжалостной материи вещей. Слом повествования о Беловодье-Атлантиде предваряется сомнением в «островной» модели как локализации «рая на земле», высказываемым пришлым, чуждым человеком. Самозамкнутость обитателей этой «странной, полузабытой Руси» граничит уже с отречением от родины (III, 723–724). Утопия раскалывается в сценах взятия городища казаками и самосожжения беловодских апостолов, обращая читателя к антиутопическим интерпретациям «островной» модели, мифов о «рае на земле»².

В. Тендряков, автор сатирической повести «Чистые воды Китежа» (1977), в не печатавшемся при его жизни (по цензурным причинам)

¹ Личутин В. Скитальцы: исторический роман. – М.: ИТРК, 2003. С. 482.

² См.: Ковтун Н.В. Социокультурный миф в современной прозе: Творчество В. Личутина: монография. – Красноярск: КГТУ, 2002. С. 45–77.

рассказе-памфлете «На блаженном острове коммунизма» (написан в 1974 году, опубликован в 1987) иронично обыгрывает «островную» утопию вечного счастья и блаженства, на которую накладывается советский миф о близкой реализации коммунистической мечты. Рассказ вводит читателя в наглухо отгороженное от жизни народа пространство политической и культурной «элиты», где участь каждого зависит от милости богов-правителей, их «монаршего внимания». «Тенистый остров коммунизма» – некая загородная резиденция 1960 годов, где происходит «встреча руководителей партии и правительства с деятелями науки и культуры»¹: «Я тогда удостоился чести провести день в коммунизме, – иронизирует писатель. – Да-да, в том усиленно обещающем, шумно прославляемом коммунизме, попасть в который никто из здравомыслящих граждан нашей страны давным-давно уже не рассчитывает»². Литературный «отчет» о пребывании на хрущевском «блаженном острове» в селе Семеновское 17 июля 1960 года завершается воспроизведением документа, подводящего итоги изображению счастливого острова, где сбылись народные чаяния о вечной сытости и довольстве. Перед нами – навеки запечатленное меню роскошного обеда, богоданного избранным. Впрочем, «знатоки утверждают, что в прошлый раз стол был куда обильнее и утонченнее», – иронично резюмирует автор³.

Идеологизация и профанация В. Тендряковым утопического хронотопа предваряет переосмысление «островной» модели в современной прозе. Так, у В. Личутина в «Фармазоне» (1979) «островная» модель деревни подергивается обманчивыми бликами, мотивами исчезновения света, зрения: «Как обманулся Крень: деревня будто лесной остров посреди болота, ни огонька, ни светлого робкого проблеска в окнах...»⁴ В романе «Миледи Ротман» (2001) островная модель словно бы съезживается, подергиваясь трещинами постмодернистского пастиша: утрата своего пути русскими и Россией граничит с национальным самоотторжением. Историческая ситуация раскрестьянивания, безземельности русского народа, утратившего свой исконный образ жизни и национальное лицо, осмысливается автором через судьбу заблудшего героя. Собранный в Москву во время событий октября

¹ Тендряков В. Неизданное. – М.: Художественная литература, 1995. С. 170, 155.

² Там же. С. 154.

³ Там же. С. 179.

⁴ Личутин В. Фармазон. – М.: Вече, 1984. С. 489.

1993 года герой попадает в «сирое русское пространство»¹, гибельное место, где в буквальном смысле почва уходит из-под ног. Все красивое, манящее² оборачивается своей морочной противоположностью, как и рекламно-утопичный призыв реформаторских 1990-х к все «новой» и «новой» жизни. Реализация утопической метафоры России на излете XX века обрамлена в мерцающие поигрывания миражей, исторических иллюзий и затаенного коварства. «Блаженный остров коммунизма» превращается в «блаженный островок псевдодемократии». Кажется, сама жизнь в географических формах искривленного, подчас гибельного русского пути на рубеже веков обнаруживает свою карающую силу.

Привычная «островная» модель оборачивается антиспасением, съезживается, подобно зловещей шагреневой коже. Это уже не остров, но словно поросшая искусственной растительностью, провальная болотная кочка – смертельная подставка для некогда пьедестального «героя-победителя»: «Ротман ступил на островок, лишь пробуя его, и он неуловимо качнулся, подался прочь, будто заигрывая. Бедного Ивана стало раздражать надвое по трещине; он еще успел вытянуть из нияши вторую ногу, чтобы поймать травяной предательский островок, утвердиться на нем всем телом для последнего прыжка. И тут ухнул в провалище, в потайное бездонное окно, в сатанинское похотливое око, в неведомый проран, в студёный колодец с прогнившей коварной крышицей, ведущей к сердцу земли»³. Мотив поиска «земного рая» исчезает из повествования, знаменуя трагическую реальность – противовес былой мифологичности и условности: «Коварный островок, эта кочка с зазывистой зеленой травой, не появлялся пока, словно бы ушел вслед за Ротманом и заткнул собою потайной ход в потьму, чтобы однажды снова вскрыть его для очередного зачарованного человека»⁴. Развернувшееся антипространство вносит лакуну «черного квадрата» в географию «новой» России, умалившей свое гордое некогда обличье.

И все же... В произведениях «деревенской» прозы 1960–1990-х годов остров все чаще обретает очертания особого локуса, где, мнится, сбываются потаенные, идеальные (вплоть до эсхатологичности) устремления русской души. В нем властвует мифологическое (сказоч-

¹ Личутин В. Миледи Ротман. – М.: ИТРК, 2001. С. 401.

² Появляющаяся на пути героя гибельная болотная точка «опущена какой-то необычной, невиданной прежде изумрудной травкой, словно бы лакированной иль вырезанной из жести». См.: Личутин В. Миледи Ротман. С. 400.

³ Личутин В. Указ. соч. С. 400.

⁴ Там же. С. 401.

ное, фольклорное) время, нередко утопическое по своему настрою, но и реальное (циклическое – природное, родовое). Среди сезонов преобладает весна (порой лето), окрашивающая «весенний остров» в возрожденческие тона. Замена архетипического образа деревни на острове сакрализированным видением (монастыря, храма, крепости, колокольни и пр.) свидетельствует о преобладании в «деревенской прозе» идеи богоданности крестьянства и крестьянской модели мира. Тому способствует и установка на преодоление темпоральной ограниченности (знания «последнего срока», временного предела существования) островного локуса, вступающего в спор с сакральным измерением вечности, памятью мифа и истории, но и с устремленной в бесконечность природной циклическостью. Безусловность окончания земных сроков в распутинском «Прощании с Матёрой» становится, однако, и свидетельством некоего общего процесса: здесь – раскрестьянивания России. Распад матёринского хронотопа «благословенной земли», сближаясь с народными «островными» утопиями, несет в себе грозные меты общего распада крестьянской эпистемы, окончательного разрушения традиционной русской цивилизации в XX веке: «И непривычно, жутко было представлять, что дальше дни пойдут уже без Матёры-деревни. Будут всходить они, как всегда, и протягиваться над островом, но уже пустынным и прибранным, откуда не поднимутся в небо человечьи глаза: где там, рано или поздно, красное солнышко? Походят, походят осенние дни над Матерой-островом, приглядываясь, что случилось, отчего не несет с острова дымом и не звучат голоса, пока в свой час один из дней, на какой это падет, не сможет отыскать на своем извечном месте и острова. И дальше дни пойдут без запинки мимо, все мимо и мимо»¹.

Общая ситуация онтологического распада локализуется в разрыве традиционных моделей (хронотопа острова и архетипа деревни), но и отрыва времени от пространства, т.е. распада хронотопа как пространственно-временной модели («дни пойдут... все мимо и мимо»). Сопрягаясь с эсхатологическими мифами о гибели Земли, сюжет повести о затоплении Матёры сосредоточен на идее спасения, финально отраженной в конкретной сюжетной ситуации (оставшиеся на острове последние материнские старухи ждут или гибели при затоплении, или избавления с помощью спасателей). Внеположная (островному хронотопу) мысль о неизбежной гибели Матёры диссонирует с внутренними установками (автора, героев) на неокончателность, про-

¹ Распутин В. Повести. С. 43.

тяжесть отпущенных судьбой сроков. Сроков крестьянской «благословенной земли», места воли и счастья. Сопротивление народнопоэтической, художественной материи повествования всей логике внешнего, насильственно-сюжетного развития (ведущего к распаду) обозначено, в своем пределе, через противостояние двух пространственно-временных моделей («старого» и «нового»), направлено *на воссоздание и закрепление в народной памяти национального мифа как средоточия русской идеи*. Хронотоп острова Матёры (и архетип деревни, носящей то же название) становится воплощением патриархальной жизни, органической русскости как русской идеи, передающейся по наследству на уровне национального бессознательного – от поколения к поколению, в родовой цепи развития. Ведь «ты – не только то, что ты носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя, и потерять его иной раз страшнее, чем потерять руку или ногу, – вот это все запомнится надолго и останется в душе незакатным светом и радостью. Быть может, лишь это дух святой, лишь оно, передаваемое, как дух святой, от человека к человеку, от отцов к детям и от детей к внукам, очищая, и вынесет когда-нибудь к чему-то, ради чего жили поколения людей. Так отчего бы и им не омыться под конец жизнью, что велась в Матёре долгие-долгие годы, не посмотреть вокруг удивительными и печальными глазами: было. Было, да сплыло. Смерть кажется страшной, но она же, смерть, засеивает в душе живых щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания. Смотрите, думайте! Человек не един, немало в нем разных, в одну шкуру, как в одну лодку, собравшихся земляков, перегребающих с берега на берег, и истинный человек высказывается едва ли не только в минуты прощания и страдания – он это и есть, его и запомните!»¹. В этих распутинских строках сосредоточен пафос его повести о Матёре. На наших глазах, в картинах исчезающего в тумане уходящего века деревни-острова, происходит *воссоздание национальной идеи*: через переход реальности в миф, поэтическое отражение самой себя. Торжествует идея «собирания себя», восстановления утраченной – стертой в «железном потоке» социалистического устремления – национальной идентичности; собирание национальной личности из памятных лет, следов и впечатков памяти о самой себе. Идея русскости, таким образом, пространственно запечатлена в изображении автономного крестьянского мира – былого средоточия изобилия, плодородия, счастья вечного возрождения и органического единства с жизнью земли и космоса.

¹ Распутин В. Повести. С. 123.

Подобно античным утопиям, распутинское сказание о крестьянской Атлантиде – на правах национального мифа – запечатлело уходящую эпистему как высокий образец для дальнейшего развития в новых исторических условиях. «Островной» локус традиционной русскости противопоставлен явно идеологизированному пространству – «новой стройке» ГЭС как модели «светлого будущего», электрифицированного «советского рая». Подлинный, животворный свет солнца, озаряющий храмы в других островных повествованиях «деревенщиков», символически заменяется здесь искусственным светом лозунгов новой власти. Пророчески звучат слова старой матёринской крестьянки, несущие в себе сомнение о большой силе, разбуженной человеком, но и, возможно, одолевающей его самого. В противовес этому модель Матёры-Атлантиды несет в себе меты былой русской общественной организации, давая проекцию на модель имперского устройства России в образах (локализованного на острове) благословенного крестьянского царства. Центром данного локуса становится «царский листвень», «царь-дерево» – державная ось, крепящая остров к земле и сообщающая островной жизни надежность, стабильность, силу выживания. Это «Древо жизни» в мифологическом свете повествования-утопии создает еще одну (основную здесь) проекцию на сакральное измерение «островной» модели как универсальной модели мироздания.

Возникающая у В. Распутина утопическая (образная) версия имперской, царско-крестьянской Руси-Деревни – Атлантиды XX века, которой суждено навеки погрузиться в воды исторического безвременья, – на самом деле несет в себе не только квинтэссенцию русского космизма, философского измерения русской идеи, но и явный антиутопический пафос, направленный против советскости и ее идеологической мифологии (отрицательные смыслы сосредоточены в поле «новой стройки» и ГЭС). Таким образом, пронизанная антиутопическим пафосом распутинская утопия становится убедительным свидетельством того, что русская «деревенская проза», критически относясь к идее прогресса как апофеозу советскости, вовсе не зовет в прошлое, но своеобразно откликается на происходящее в современности. Иное дело, переведя национальное прошлое – через идеальные пространственные локусы – в измерение *национального мифа* как идеальной «я»-концепции и средоточия русской идеи, она тем самым локализовала идеалы и цели будущего во внеположных ему темпоральных сферах. Ради сохранения национальной идентичности в «вечных» образцах русской жизни, утраченного исторического времени – ради противодействия разрушительной идеи жертвенности во имя утопического «светлого завтра».

Проходя через новые испытания временем, «островная» семантика русской деревни обращается в «островную» символику России, раскрывая скрытые возможности «деревенской прозы» для воссоздания идеального образа мира. В состав духовной географии России здесь входят не только реальные пространственные черты, но и мифопоэтические, т.е. те, которых нет на карте страны. Такая умопостигаемая или «когнитивная» картография вмещает в себя, помимо крестьянских утопических локусов из легенд о Китеже, Беловодье, и созданную русским «деревенщиком» литературную мифологему Матёры, в которой воплотились возвышенные и печальные, идиллические и исполненные трагизма, иконописные лики многих и многих русских деревень XX столетия. Однако в «деревенской прозе» картины национального топоса пополняются и собственно авторскими локусами, обретающими сакрализованный статус «родных мест». В первую очередь, это сельские края и конкретные деревушки, наподобие астафьевской Овсянки (реально существующей на карте России, но и сакрализованной в восприятии читателя «Последнего поколения»), абрамовского Пекашина, личутинского Поморья и, опять же, распутинской Матёры...

Пространственно-временная природа «деревенской прозы», как показывают произведения одного из ярчайших ее представителей, В. Распутина, обнаруживает многомерность и разноликость этого литературного направления: в соотношении с такими категориями национального сознания, как русскость, русская идея, русская душа, национальный характер. Концепты времени и пространства проявляют свои ментальные свойства, тяготея – в соизмерении с моделью национального мира в его гармоничном или расколом состояниях – к основной антиномии русского самосознания: *традиционализм и воля*. Особый аспект составляет соотношение хронотопа и архетипа, проявляющееся в островной модели Деревни как продуктивной в мировой литературе со времен Дефо, Руссо и других европейских писателей и всемерно осваиваемой «деревенской прозой». Вбирая в себя архетипическое начало, хронотоп острова как суверенного независимого пространства предстает некоей охранной моделью русской воли и независимости, освобожденности от навязываемых внешним миром условностей социализованного пространства и идеологизированного времени. Так сугубо человеческое и природное измерение хронотопа соединяется с теологическим, библейским, мифологическим.

Хронотоп в «островной» семантике «деревенской прозы» берет на себя высокую функцию локализации национального мифа – в его

сопротивлении разрушительному прессингу социоисторических перемен. Неслучайно потому сопряжение «островного» мышления русских «деревенщиков» с миром античных образцов и русских мифопоэтических образцов «пространства воли» (легенды о Беловодье, Китеже и пр.). Движение «деревенской прозы» *по направлению к русскому мифу* как средоточию национальных идеалов вопреки разрушительным силам истории во многом определило роль и значение этого литературного направления в воссоздании «духовной географии России», реконструкции альтернативной (в советские времена), умопостигаемой картографии национальной жизни.

Такая картография или «география русской души» (Н. Бердяев), несет в себе не только реальные пространственные черты, но и мифопоэтические, созданные художественным воображением в его способности отражать скрытые процессы «нутряной», подлинно-потаенной России. Потому и авторский поиск в этой сфере ведет читателя к сокровенным «родным местам» как заповедной силе русскости, локализуя сакральные смыслы в национальном топосе, освященном литературной традицией и исторической памятью. Пространственное передвижение автора и его спутников (героев ли, читателя) уподоблено исканиям, обретениям и потерям духовных ценностей нации. В противовес этому ментальному измерению в «деревенской прозе» проявляется и идеологизация пространственных форм (сталинский локус, военный топос и пр.), когда последние выступают как некий «код прочтения», компоненты «эзопова языка», скрытых средств художественного самовыражения в подцензурный период.

ИДИЛЛИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ИСТОРИИ:
ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А. СОЛЖЕНИЦЫНА, В. РАСПУТИНА, Б.
ЕКимова, Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Н.В. Ковтун¹

Образ *идиллического патриархального мира и человека* – его хранителя в современной русской литературе намечен произведениями писателей-традиционалистов. В концепции *буколических жанров* авторов привлекает «обращенность к вечным ценностям жизни, онтологическая наполненность»². Редукция классического образца происходит к концу XIX века, когда *идиллия* трансформируется в своеобразный концепт – *идиллическое*³, наполнение которого связано с критикой процессов овнешнения человеческого бытия в технизированном, урбанизированном мире. Идиллическое возвращает к ценностям «живой жизни», естественных радостей (любовь, рождение, семья, еда, труд на лоне природы), сохраняя в своей структуре элементы древней традиции как дань «памяти жанра» (топику, амбивалентность картины мира, систему персонажей).

Вместе с тем реконструкция *идиллических мотивов* в литературе второй половины XX века связана с внедрением в художественную ткань нового опыта, переосмыслением важнейшей антиномии между должным и сущим, внутренним и внешним. По верному замечанию Р. Лахманн, актуализация *идиллического концепта* указывает как на его жизнестойкость, действенность (вне зависимости от судьбы жанра), так и на обреченность выдвинутых упований⁴ – прибежищем *идиллического* становится вымышленное пространство текста. Литература и противостоит жесткой действительности как хранительница глубокого, сокровенного смысла, однако произведение, претендующее на подлинность в отражении реальности (традиционалисты), не может не учитывать требований легитимации. Художники, каждый по-своему,

¹ © Н.В. Ковтун, 2011.

² Плечова Н.П. Идиллия в русской прозе 1840–1850-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. – Псков, 2007. С. 30.

³ Preisendanz W. Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des neunzehnten Jahrhunderts (Flaubert Fontane) // Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts / Hg. H.U. Seeber und P.G. Klusmann. Bonn, 1986. S. 81–92.

⁴ Лахманн Р. Дискурсы фантастического: пер. с нем. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 218–219.

выстраивают процесс «оправдания» идиллического, намечая условия его бытования. Целые области, ранее неподвластные идиллическому, вводятся в означенный контекст, если наделяются значимыми характеристиками: отдельностью, замкнутостью (идиллия содержит запрет на преодоление границ), самодостаточностью, устойчивостью бытия, свободного от внешнего давления / контроля, временным ритуализмом (идиллия смыкается с утопией)¹. На вызовы времени идиллическое откликается всякий раз предлагая новые стратегии, структура идиллического усложняется, одновременно происходит обнажение приема, художественной конструкции, что связано с позицией автора, отдающего себе отчет в тщетности идиллических упований в современном мире. Если за повествователем закрепляется функция критической рефлексии, то на противоположном полюсе оказывается протагонист идиллии², типичный для русской литературы путешественник к обетованным пределам, вера которого в наличие сокровенной земли становится важнейшим аргументом ее существования.

Патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идиллического как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена в прозе традиционалистов незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность. Так литературе возвращаются ранее табуированные идеи, темы, замещаются дефициты (потребность в подлинности, аутентичности образов мира и человека). Данный процесс наиболее рельефно означен ранними рассказами А. Солженицына. В. Распутин признает, что все художники-традиционалисты, как из рукава гоголевской «Шинели», вышли из ставшего *каноном* «Матрёниного двора» (1959). М. Геллер в ранних текстах Солженицына усматривает начало художественной концепции новой русской литературы: «после Ивана Денисовича к читателю пришли герои „Случая на станции Кречетовка“, пришла Матрёна, породившая всю позднейшую „деревенскую“ литературу»³. Ж. Нива доказывает, что главные темы писателя – «крестьянский народ, деревенский праведник»⁴.

Модель мира, предложенная Солженицыным в рассказах рубежа 1950–1960-х годов, выстраивается по принципу опровержения совет-

¹ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. С. 373–384.

² Там же. С. 220.

³ Геллер М. Александр Солженицын. – М.: МИК, 1989. С. 8.

⁴ Нива Ж. Солженицын / пер. с фр. С. Маркши в сотрудничестве с автором. – М.: Худож. лит., 1992. С. 118.

ской культурной доктрины, особую значимость обретают *идеологический, антропологический и лингвистический* аспекты. Художественный проект традиционалистов отражает иные составляющие Имперского проекта, переводя внимание с сугубо европейского (как «чужого», ошибочного) пути модернизации страны, предпринятого коммунистами и обернувшегося тупиком, на путь восстановления «своего», исконного, обещающий Исход. Глобальная бифуркация социальной системы затрагивает все области культуры, вплоть до веры (интерес к старообрядчеству определяют не столько духовные, сакральные аспекты, сколько национальные и идеологические). Полярно меняется и система ценностей, где вместо преданности государству фигурирует преданность родной земле («почве»), раскрываются иные источники духовной стойкости людей (личное мужество, аскетизм, преданность судьбе / вере).

Повествование в «Матрёнинном дворе» разворачивается в двух измерениях, легендарный, мифологический пласт сочетается с сугубо реалистическим, оттеняя «греховность» настоящего. Крестьянская усадьба («Матрёнин двор»), Куликово поле («Захар-Калита», 1965), при всей детальности изображения, становятся символами прежней Руси, скрытой, подобно древнему Китежу, от глаз нечестивца и чужака. Художник не отрицает логику исторического процесса, ему важно иное – духовные устои, позволяющие народу, «почве» устоять в любых обстоятельствах. Подлинная красавица Матрёна со спелым жнивом открывается повествователю в мечтах и видениях, и на «темноватой избе» ее «получилась как бы внутренняя шкара» из «рифленных зеленоватых обоев», обезобразившая сакральное место¹. С приметами цивилизованного быта, скрадывающими первозданную красоту деревянного сруба, ведут настоящую войну Лиза Пряслина, Евдокия-великомученица из романа Ф. Абрамова «Дом» (1973–1978), Сеня Поздняков из рассказов В. Распутина 1990-х годов. Окружая себя предметами старины, герои мечтают вернуть себе и прежний космос крестьянской жизни, восстановить память, гармонизировать настоящее. А. Урманов отмечает: большинство старых вещей в усадьбе Матрёны – «материализированные общенациональные архетипы, они вбирают в себя культурные коды тысячелетнего национального бытия и свидетельствуют о константных свойствах русского уклада жизни»².

¹ Солженицын А.И. Избранное. – М.: Мол. гвардия, 1991. С. 212. Далее текст цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках

² Урманов А. Творчество Александра Солженицына. – М.: Флинта: Наука, 2003. С. 112.

Поводырями в исконную, идиллически прекрасную страну «деревянных коней», тучных нив выступают чудом уцелевшие на перекрестках истории *праведники* – хранители национальной духовной традиции от разрушительной власти сиюминутного. На их усилия, внутреннюю нестигаемость и рассчитывает повествователь, реконструируя историю России, возводя ее к истокам, к тому «моменту истины», где еще можно закрепиться, осмыслить трагический и уже необратимый бег «красного колеса». А. Солженицын убежден – история народа предопределена до октября 1917 года, большевистский переворот – начало «схождения во ад», важен нравственный опыт самопостижения личности, бросающей вызов «веку-зверю», этот опыт и позволяет надеяться на будущее воскресение нации. Данный контекст высвечивает глубинный трагизм судьбы Матрёны, не сумевшей отстоять собственный дом-душу. Одиночество, старость, нищета, сопутствующие «живущим не по лжи», указывают и на внутренний надлом, невыполнение миссии. Знаки крестьянской веры (Поле, Двор) одновременно становятся и знаками смерти, распада.

Пространство Матрениного двора как символическая модель крестьянской ойкумены оформляется в экспозиционном фрагменте рассказа мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России», ностальгией по исконной, «кондовой» Руси. Революционная культура начиналась с отрицания естественно-природного бытия, рационализации, машинизации человека. Левое искусство приветствовало «большевистский напор перед „толстогадой, кондовой Русью“»¹. Повествователь в «Матрёнином дворе» наследует стратегии традиционалистов XVII века – старообрядцев, жаждущих обретения «чистых» сокровенных земель вдали от антихристового государства. Мотив избранности намечен при характеристике рязанской деревеньки Тальново (Талая – Вешняя, возрождающая к новой жизни) и присутствует скрыто, контекстуально. Путь к сокровенному месту, «внутрянной России», лежит через поселения с подчеркнутой поэтичностью названий – Часлицы, Овинцы, Спудни, Шевертни, Шестимирова, – оттеняющих искусственную, выморочную природу рабочего поселка, именуемого «Торфопродукт». Выстраивается образ, где каждая деревня, крестьянский двор многими узами связаны с бытием Руси в целом, стоит развязать один узелок – потеряется вся нить.

¹ Зелинский К. Госплан литературы // Госплан литературы: сб. литературного центра конструктивистов (ЛЦК) / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. – М.; Л.: Круг, 1925. С. 33.

В описании крестьянской усадьбы релевантными оказываются и черты *апокрифической картины рая*, где рай – место с особенно благодатным, приспособленным для жизни в земном смысле климатом¹. Рассказчик находит тепло в доме Матрёны в любую непогоду, хотя само строение, «когда-то могучее», изгнило и посерело от старости. Тепло Матрёниной избы – производное от ее внутренней доброты, тепло души в то время, когда «внешний» мир едва возможен для жизни. Создавая в образе Матрёниного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), А. Солженицын опирается на основные характеристики идеальной страны, представляющей собой *крестьянскую религиозно окрашенную мечту о Царстве Божием на земле*². Деревенька удалена и отделена от остального, «грешного» мира бугром, расположена, где «поглуше, от железной дороги подале, к озерам» (208). Пространство усадьбы отмечено чертами избранничества, оно «теплое», «родное», «свое», имеет геометрически правильную форму – квадрат. Усадьба Матрёны, оказываясь на самой окраине, есть внутренний центр поселения (как и церковь-памятник ратникам Куликова поля), она отделена от прочих изб водной преградой, «высыхающей подпружной речушкой с мостиком»; отмечена сказочными чертами – чердачное окно дома «украшено под теремок», низкий, теплый голос хозяйки, «как у бабушек из сказки». Связь с «внешним» миром здесь практически отсутствует, ибо «по бедности Матрёна не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать» (210).

Художник акцентирует и былое изобилие русской земли, когда деревня гордилась добротными избами, большими семьями, богатыми покосами. Мотив «земли – райского сада» вводится образом «любимых Матрёниных фикусов», которые берегла она больше жизни так, что, «проснувшись когда-то ночью в дыму, не избу бросилась спасать, а валить фикусы на пол (не задохнулись бы в дыму)» (241). Автор полемизирует с устоявшимися в революционной культуре штампами, где фикусы символизируют мещанство. Пролетарская враждебность крестьянскому дому, семье рождает подчеркнутое внимание к тем деталям быта (как бытия), которые уже были маркированы предшествующей традицией, но получают принципиально иное значение. Как и подоба-

¹ См.: Гончаров С.А. О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. – Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т, 1978. С. 32–44.

² См.: Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. – М.: Наука, 1967.

ет сокровенному месту, деревня предназначена избранным (крестьянству, должному быть хранителем духа), отсюда и та предельно высокая нравственная шкала, с которой повествователь подходит к героям.

В описании пространства Матрёнина двора значимы не только черты «земного рая», оно представляет собой космическую модель всего универсума. В произведении моделируется глобальная ситуация – кончина мира, эсхатологическое событие вселенских масштабов. Инициатор разрушения дома-мира – Фаддей – воплощение зла. Образ «высокого черного старика» отмечен демоническими чертами, герой наделен «черной окладистой бородой», с которой сливались «усы, густые черные» и «непрерывные черные бакены». Чернота здесь – апокалипсическая мета (седина над Фаддеем не властна). В портретной характеристике героя подчеркивается кривизна – традиционный признак нечистого, Фаддей и ходит только окольными путями, появляясь вдруг, ниоткуда, как и положено лукавому. Каждый визит старика в освященное пространство знаменует трагедию: разрушение, увечье, смерть.

При организации своей модели космоса художник ориентируется на архаическую, мифологическую концепцию пространства, основные черты которой сохранились на многие века в консервативном религиозном мышлении земледельческих обществ. Мифологическая модель пространства, выстраиваемая А. Солженицыным, геоцентрична. В центре Вселенной располагается «свой» мир (Матрёнин двор), он еще таит черты былой гармонии («строено было давно и добротню, на большую семью»), издревле заведенного порядка и благодати («милей этого места мне не приглянулось во всей деревне»). За пределами «своего» мира разворачивается пространство прогресса (чужое), оценивающееся строго негативно: неупорядоченное, призрачное, безобразное («беспорядочно разбросался поселок – однообразные художатуренные бараки тридцатых годов»). Внутреннее единство отграниченного, замкнутого мира-космоса распадается, когда повествование прорывается в эту внешнюю, фиктивную область. Крестьянский мир, маркированный чертами идиллического, противится чужому мнению и взгляду, но именно *пришлым, наблюдателем* оказывается для него и рассказчик. Образ героя-медиатора проблематизирует отношения идиллического и современности.

Обращаясь к реалиям мира «гремливой цивилизации», повествователь задает тон опровержения коммунистической утопии. Государство, соблазнив человека обещаниями райской жизни, оставляет его без средств к существованию, выделяет скудные наделы земли, запре-

щает добывать лес, косить траву, заботиться о хозяйстве. Прикрываясь ложными законами и уставами, власть действует в логике древних деспотий и варварских нашествий. Все блага, исходящие от официального центра, призрачны: «Государство – оно минутное. Сегодня, вишь, дало, а завтра отымет», – рассуждают крестьяне. В попытках отвоевать у Левиафана лишний надел земли, стог сена, котомку торфа и сами деревенские превращаются в воришек, лгунов. Советское государство действует на людей разлагающе, вместо всемирного братства – ненависть, зависть, алчность. «Грубая плакатная красавица», изображение которой висит в избе Матрёны как мета вторжения, «постоянно протягивала Белинского, Панфёрова и еще стопку каких-то книг». Идеолог западничества и классик социалистического реализма уравниваются по значению в своем разлагающем воздействии на умы сограждан. Плакатный образ вызывает последовательную ассоциацию с Вавилонской блудницей и «новым человеком» ортодоксальной советской литературы. Ж. Нива считает, что и образ Ленина у Солженицына маркирован чертами Фауста, который из страха и неуверенности не может вполне следовать своему искусителю: Парвус в «Красном Колесе»¹.

Исторические катаклизмы, изменив уклад жизни, образ человека, отразились на языке нации (онемение Матрёны). Борьба, которую писатель ведет за сохранение самого строя, «чистоты» русского языка («Словарь языкового расширения») аналогична борьбе за сохранение народа, его нравственности, самостийности. А. Солженицын вновь смыкается с идеологией старообрядчества, трактующей «новины» Никона как отречение от Бога и собственной земли. Идея погружения в ад народной жизни в поисках Слова – одна из сюжетобразующих в романе «В круге первом» (1955–1968). В современном мире, где Русь разлучена с Богом-Словом, сакральный образ превращается в свою противоположность: Матрёна-Богородица заменена копией (грубая «вторая Матрёна», приведенная Фаддем из чужой деревни, названа «подставной»), игрушкой (матрешка), символизирующей Русь на языке массовой культуры.

Описание тягот, нищеты колхозных будней диссонирует с картиной вечного праздника городской жизни, где постоянны иностранные делегации, митинги, «банкеты, обеды и завтраки». Бессмысленность, безумие происходящего оттеняет мотив *трагического карнавала*. Ложь, обман в пространстве цивилизации становится способом существования, рождается образ перевернутого, шутовского бытия (не-

¹ См.: Нива Ж. Солженицын. С. 163.

бытия), а мир Матрёны принципиально лишен «всякого лукавства», в «нем не было лжи». В соответствии с логикой сюжета, пределы крестьянской усадьбы постоянно сжимаются, с собственного двора, из родового гнезда человек вытесняется в хаос сиюминутного, что и означено образом поезда (рока),двигающегося вслепую, лишённого опознавательных огней, под колесами которого гибнет Матрена (Русь – Матрона).

Авторское восприятие времени (от начальных событий и вплоть до апокалипсиса) отмечено мифологическими чертами. Во снах рассказчика, в воспоминаниях Матрены, которая рада «изобразить себя в старине», древняя православная Русь сакрализована. Былые времена – былинные (не случайно рассказчик едет «от Москвы по ветке, что идет к Мурому», городу былинной славы), через призму довоенного прошлого мир представляется целостным: «мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом» (229). В этом далеке сохранена истинная, праведная природа человека: Фаддей является «смоляным богатырем с косой через спину», а Матрёна – красавицей «румяной, обнявшей сноп». Настоящее же искажено, и героиня интуитивно пытается противопоставить власти хаоса строгую последовательность, «закономерный порядок» крестьянской работы, обогатив сегодняшнее памятью о прошедшем и тем придав ему черты вечности. Архаическое восприятие времени дополняется в рассказе элементами христианской концепции: отсчет событий идет как сроками сельскохозяйственных работ, так и православными календарными датами, к которым рассказчик привязывает события личной жизни героини (крещение, всенощная). Время настоящего характеризует окружающий Матрёнину усадьбу мир. Оно линейно, десемантизировано, дискретно и сопровождается постоянной характеристикой «безумное», т.е. самоуничтожаемое, «мертвое» время. Бытие Матрёны – ключ к пониманию судьбы России в целом. Стратегия постижения большой истории через личный, духовный опыт персонажа воплощена и в романе Ф. Абрамова «Дом»: революционная биография Калины Дунаева, выстроенная в соответствии с волей партии и правительства, обретает статус судьбы на фоне крестного пути его жены – Евдокии-великомученицы, разделившей с мужем все лишения¹.

¹ Ковтун Н.В. Коммунар и страстотерпица как варианты жизненного самоопределения в романе Ф. Абрамова «Дом» // Характеры и судьбы: Проза Ф. Абрамова: сб. науч. ст., посвященный 90-летию со дня рождения писателя. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2010. С. 47–67.

Космография Матрёниного двора включает также описание красок, запахов, образов животных. «Внешнее», выморощенное пространство рабочего поселка характеризуется постоянством *серого цвета*: «серо-деревянные бараки», «густо-дымящие» паровозики. Семантика серого цвета в культуре связывается со значением бесовства, праха, смерти и, что принципиально для автора, – отречения¹. «Дымящая фабричная труба» – настоящий центр поселка. Темные цвета преобладают и в характеристике усадьбы Матрёны. Здесь «посерели от старости бревна сруба», «тусклое зеркало», больная хозяйка прикрыта «темным тряпьем». Лицо Матрёны, мучимой «черным недугом», кажется «желтым, больным» с «замутненными» глазами. Только в момент воспоминаний автора усадьба чудесно преобразается: «Этот старый серый изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодым, еще не потемневшим тогда, струганными бревнами и веселым смолистым запахом» (229). В этом прекрасном далеке и Матрёна является в «розовом отсвете», помолодевшая в лучах «красного морозного солнца», что отсылает к традиционной иконографии Богородицы / Софии². Антиномия розового и серого как «живого – мертвого», «сакрального – профанного» уточняет смысл противостояния «свой – чужой», идиллия – современность.

Образная структура текста выстраивается на основе центральной пространственной оппозиции: «своему» миру соответствуют герои-духоборцы; «чужому» – люди без души, наделенные чертами кукол или отталкивающими плотскими признаками. Таковы в рассказе представители официальной власти, служители прогресса – жена председателя колхоза «женщина городская, решительная, коротким серым полупальто и грозным взглядом как бы военная», тракторист – «самоуверенный, толстомордый здоровяга» с «жестоким лицом», ему близки «люди в шинелях»: «старший, толстый, с таким же лицом, как у тракториста». Все персонажи-марионетки отмечены общими чертами: жестокостью, близорукостью, военной выправкой, отсылающей к неизменным атрибутам существования в идеальном государстве-казарме от Каллиполиса Платона до советских городов-фаланстеров Ф. Гладкова, Вс. Кочетова, Г. Николаевой. Своеобразный диалог с «Ре-

¹ Трессидер Д. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М.: Гранд. С. 401.

² См.: Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / сост. Н.К. Гаврюшина. – М.: Прогресс, 1993. Вып. 1. С. 220–246.

спубликой» Платона А. Солженицын ведет и на страницах рассказа «Один день Ивана Денисовича» (1959), где образ лагеря «можно рассматривать как мрачную пародию на идеальное государство», воссозданное в творчестве древнегреческого философа¹. Искажение национальной истории, время страстных мук для Руси определено двумя революциями: «И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся» (229). Как катастрофу, «величайшее государственно-политическое и национально-духовное крушение», «разрушительное безумие», обрекшее русский народ на страдания и унижения, трактует русскую революцию 1917 года И. Ильин², чье влияние на формирование мировоззренческой системы Солженицына было определяющим.

По мере развития сюжета в образе деревеньки Тальново усиливаются мотивы разрушения, идиллическая составляющая, представленная во снах, видениях героев, отходит на второй план. Деревня, раздираемая внутренними противоречиями, сливается с пространством цивилизации. Процессы запустения, тлена коснулись и Матрёниных владений, но пока стоит дом и жива его хозяйка сохраняется надежда на *убежище*, на отдохновение, исцеление от травматического опыта прогресса (об этом и мечтает повествователь, отправляясь на периферию империи). Многие в имении героини до срока выполняет установленные природой функции: колченогая кошка умудряется ловить мышей, которые живут не под полом, как было изначально, а под потолком, между деревом и обоями, «кем-то когда-то» в пять слоев наклеенными друг на друга. Вывернутость, нарушенность мышиного быта изменяет жизнь кошки, которая вынуждена питаться тараканами. И точно так же насильственное изменение естественно-природного миропорядка делает людей ущербными, слабыми. Мотивы недостачи, страха, болезни, голода становятся постоянной характеристикой деревенского существования. Сама крестьянская работа как видимая опора обезбоженного существования, травмируется. В изнаночном пространстве «все работают, как безумные, в том ожесточении, которое бывает у людей, когда пахнет большими деньгами или ждут большого угощения» (234). Труд во имя внешних, сиюминутных целей разрушает человека, противостоит *земледельческой крестьянской идиллии*, где он направлен на сохранение живого, семьи, рода. Отсюда понятна

¹ Темпест Р. Геометрия ада: поэтика пространства и времени в повести «Один день Ивана Денисовича» // Звезда. 1998. № 12. С. 129.

² Ильин И. Русская революция была катастрофой // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 286.

отзывчивость Матрёны на просьбы соседей о помощи в возделывании земли, обработке огорода, ее забота о домашних животных, растениях, направленные на сбережение жизни. Идиллической парадигме соответствует и сюжет явления козьих пастухов, которых хозяйки кормят по очереди, стараясь особенно угодить. Внутренний смысл обряда ухода / «опоясывания» святыни (деревни) от сглаза и порчи утрачен¹, крестьянами движет привычка, да страх перед дурной славой, если пастухам что-то не понравится.

Самостояние Матрёны как Богородицы и удерживает мир до срока у последней черты, спасает от сумасшествия. После ее ухода несть числа историям безумия: судьба приемной дочери Матрёны – Киры, ее мужа, самого Фаддея, чья алчность за гранью рассудка, вплоть до безумия, овладевшего мышами, что «ходили по стенам ходенем, и почти зримыми волнами перекатывались зеленые обои под мышинными спинами» (240). Шуршание мышей – классический символ угасания жизни. Прежние ценности, ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно «оживлены», пьяным рассуждениям о любви к родине внимает дезертир, о праведнице Матрёне все отзывы «неодобрительны». Этот же комплекс мотивов: крестной муки, сумасшествия и следующего за ним прощения / избавления, вымаливаемого Богородицей для грешников, структурообразующий в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского (история о затравленном собаками невинном мальчике и его матери²), в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, «Пастухе и пастушке» В. Астафьева.

Образ Матрёны многомерен, отмечен особой духовной чуткостью, несуетностью, искренностью и добротой. Автор фабулой подчеркивает центральное значение женского персонажа для структуры текста: чем очевиднее трагическая предопределенность финала, тем сосредоточеннее фиксируются детали облика и быта героини. С размеренного описания деревни, крестьянского двора внимание нарратора соскальзывает на личные переживания крестьянки, проблемы истории получают экзистенциальное измерение. Вряд ли случайно,

¹ См.: Толстой Н.И. Из славянских этнокультурных древностей // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1987. Вып. 754. С. 73.

² Анализ данного сюжетного комплекса в романе Ф. Достоевского был представлен в докладе Т.А. Касаткиной «Выявление документа в основе художественного произведения как способ анализа текста» на Круглом столе «Литература и документ: теоретическое осмысление темы», состоявшемся в ИМЛИ РАН 23 апреля 2010 года.

что гибель и похороны Матрёны приходятся на пасмурный февраль, вызывая ассоциацию с февральской революцией, когда предрешена была, по версии писателя в «Красном колесе», судьба России. В изображении Матрёны сложно переплетены тема избранничества, воплощенная через агиографический код, и идея вины за разрушение национального дома. В соответствии с канонм мученического жития, героиня подчеркнута одинока, незаметна, скромна, «несрядно» одета. На теле праведницы незаживающие раны от тяжелой работы: «Спина у меня никогда не заживает» (217), напоминающие *стигматы*. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получала подобное материальное воплощение. По традиции житийного жанра узнавание подвижника становится возможным после его смерти, которая зачастую груба и унизительна (святий умирает одиноко, в грязи, под забором). Гибель дома определяет и «конец мира». Матрёна, оставившая котелок со святой водой: «Исчез котелок, как дух нечистый его унес...» (223), оказывается во власти зла и только приближает катастрофу. Судьба героини подсвечена образами русской классики, соотносится с птицей-тройкой Н. Гоголя, русскими женщинами И. Некрасова, идеей Ф. Достоевского о занесенном над Русью топором. Для автора важна включенность сокровенного образа в духовную традицию, на сохранение которой – вся надежда.

Художественная версия «конца света» выписана в рассказе с опорой на библейские мотивы: после гибели Матрёны «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню» (236). Смерть героини – уже внутренне надломившейся праведницы – обрекает мир на полную бездуховность: «все было мертво». Гибель Матрёны и ее дома сопровождается мотивами ветра, метели, холода, пожара и пустоты, которые оформляют в повествовании тему хаоса, смерти. Эсхатологическая картина мира, представленная в рассказе, по-новому высвечивает и образ героя-повествователя. Как агиографу, создающему Житие великомученицы, ему свойственна вера в очистительную, искупительную силу страдания, ожидание Воздаяния. В этой транскрипции муки Матрёны (Руси-праведницы) являются залогом грядущего возрождения. Сама память о праведнице, переданная *словом рассказчика*, реальна, действительна. В известном смысле – это и есть упование на чудо, понятное в христианском смысле. Читатели, понуждаемые *пророческим словом*, должны трудиться навстречу чуду, заниматься строительством собственной судьбы, только смелого поступка, даже подвига уже недостаточно, нужна каждодневная работа по устройству души. Итак, примирение идиллического и реальности

осуществляется в рассказе посредством чуда, что переводит идиллическое в иной регистр, связывает с усилиями верующего / идущего.

По концепции автора, ход русской истории после февраля известен, но есть развилки человеческих судеб, *праведники*, *каторжане* и призваны соединить затерянный, грешный мир с иным пространством и временем. Образ Матрёны перекликается с образами зека Шухова и самого Игнатича, но и заметно отличен от них. В свой последний час героиня случайно надевает тюремную телогрейку постояльца и скоро оставляет ее, что, на наш взгляд, доказывает несовпадение миссий: позиция *активного противостояния* греховной власти, свойственная рассказчику, прошедшему ГУЛАГ, диссонирует с *жертвенной судьбой* крестьянки. В итоговой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) в подтексте образа главной героини, выписанной по аналогии с древними богатырьками¹, угадывается та же отсылка к каторжанам А. Солженицына, вплоть до портретной характеристики: Тамара Ивановна, застрелившая обидчика дочери, особенно дорожит тюремной телогрейкой как символом сопротивления, самостояния. Тюремная телогрейка матери дублируется в тексте солдатским бушлатом ее сына – Ивана, отправившегося в деревню строить храм.

Особенно стоит оговорить позицию автора – Солженицын, представляя сложное взаимодействие явленного во снах, видениях желанного прошлого и социально-политической действительности, трезво осознает историческую обреченность мира Матрёны. Однако, наделяя героиню богородичными атрибутами, он выводит повествование в иные пределы, соотносит с агиографической традицией, в которой чудо выступает двигателем сюжета. Путь героя-повествователя к усадьбе Матрёны заранее предопределен, связан с окончанием скитаний по «пыльной горячей пустыне», когда становится ясен жребий – «поселиться в этой избе с тусклым зеркалом», где в распоряжении письменный стол да «суровая койка отшельника». В житийной транскрипции приобретают статус пророчеств и кажущиеся трагико-комическими предупреждения крестьянки о разрушительных последствиях прогресса, запущенности искусственных спутников земли («чего-нибудь изменят, зиму или лето»). Пространство цивилизации неуклонно расширяется, энергия жизни оставляет землю, являя себя расколами и распадами, и, понимая, необратимость движения, писатель уповает на самостояние отдельной личности, духовная крепость которой – в вере.

¹ См.: Ковтун Н.В. Старуха, ангел, богатырка: генеалогический миф современной традиционной прозы // Литературная учеба. № 4. 2010. С. 80–93.

Художественный опыт А. Солженицына оказался по-своему воспринят писателями-«почвенниками» (В. Белов, зрелый В. Распутин, В. Астафьев, В. Личутин, Б. Екимов), «государственниками» (Ф. Абрамов, поздний В. Распутин) и теми, кто связал тему поиска «обетованной земли» с перспективой *чистой игры, пародии* (отчасти Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Сорокин). В знаковой повести «Прощание с Матёрой» (1976) Распутин создает картину идеальной, священной земли, подсвеченной авторитетом древнего Китежа и Небесного Иерусалима. Процветание богоданной земли-ковчега не в последнюю очередь определено удаленностью от пределов цивилизации, воплощенной в кромешном образе рабочего поселка. В этой же парадигме роман В. Личутина «Скитальцы» (1986), где представлена развернутая картина чудесного, праведного Беловодья, путь к которому искали несколько поколений старообрядцев-бегунов¹. И в том и в другом тексте истоки процветания дарованного Богом острова связаны с исповеданием законов старой веры. С. Залыгин в романе «Комиссия» (1988) доказывает самодостаточность, устойчивость крестьянского миропорядка, воплощенного в устоях деревни Лебяжка, но одновременно демонстрирует ненужность тысячелетнего опыта современному человеку, что и становится подлинной причиной трагедии, разрушения «мужицкого рая» на земле.

Несколько особняком по отношению к художественным версиям крестьянской идиллии, закрепленным в классических текстах направления, стоит позднее творчество В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Астафьева. В сборниках Шукшина «Характеры» (1973), «Беседы при ясной луне» (1974) писатель остается «деревенщиком» едва ли только не по материалу, его проза обретает экзистенциальную напряженность, герои размышляют над «вечными вопросами». Смысл бытия, который мучительно, почти интуитивно ищут персонажи, не очевиден и автору, что исключает пророческие, дидактические интонации, свойственные традиционалистам. Дистанция между автором и героями-экцентриками оставляет *пространство для «своеволия»*, персонажи могут высказаться сполна и на близком им языке, так создается атмосфера «полифонии» – многоголосия, особой «взвинченности», символизм письма, – плохо сочетающаяся с твердой христианской позицией «деревенщиков». В. Шукшин внимателен к стихийным, инфернальным натурам, героям-богоборцам, трикстерам: образы

¹ Ковтун Н.В. Социокультурный миф в современной прозе. Творчество В. Личутина: монография. – Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2002.

Спирьки Расторгуева в рассказе «Сураз», «искусителя» Генки Пройдисвет, разбойника Леси, что бунтует против «векового крестьянства» в себе, против законов рода и веры: «Леся захотел освободиться от этого мертвого груза души и не мог. Погиб. Видно не так это просто – освободиться»¹. Органический мир неопочвенничества взрывается Шукшиным изнутри: космос обретает смысл только в личном переживании героя, и в этом художник предопределяет многие открытия литературы рубежа XX–XXI веков.

Идея личной ответственности человека за избранный путь, за поиск истины, не дарованной теперь родовой моралью, обрядом или бытием «среди природы», основная в прозе В. Астафьева. Уже в ранних произведениях мастера, в повести «Стародуб» (1960), выявляются особенности философской картины мира и человека, трезвое осознание неизбежного трагизма бытия сочетается с пронзительной жаждой идеала. На уровне поэтики эти тенденции воплощаются в диалогическом сочетании жесткого натурализма и элементов идиллии («Уха на Боганиде», «Сон о белых горах»). Если в творчестве В. Распутина природа – хранительница вечных смыслов, соборна, то зрелый Астафьев видит и разрушительную силу стихии, ее равнодушие, порой опасность для жизни, культуры человека. Природный мир лишен этики, он испытывающая, искушающая сила, перед которой человек не хозяин – ответчик. Рациональное, прагматическое отношение к природе ничуть не менее опасно, чем романтическое, долг личности – найти свою линию поведения, открыть метафизическую тайну бытия через созидательное участие в деле сохранения жизни: возделывание поля, сотворение дома, рождение детей.

Наиболее последовательным «непочвенником» в литературе рубежа тысячелетий можно считать Б. Екимова. Интертекстуальное поле его нашедшего рассказа «Холюшино подворье» (1979) (в позднем варианте – «Золотой хозяин») включает программные рассказы А. Солженицына, повесть «Прощание с Матёрой» В. Распутина. Основу «внутреннего сюжета» произведения составляет *миф о первотворении*. Образ крестьянской усадьбы соотнесен как с представлениями о национальном прошлом, окрашенном в идиллические тона, так и о ковчеге спасения, через который Господь *проводит Завет*. В соответствии с законом мифа, часть мироздания замещает, свидетельствует и устройство целого. История сокровенного места

¹ Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. – Екатеринбург: Посылторг, 1994. Т. 4. С. 443.

(крестьянского подворья) ведется от момента основания и вплоть до гибели, автор словно испытывает идиллический мир на прочность.

Семья главного героя – Варфоломея Вихлянцева (для односельчан – Холюши) – прообраз человечества. Три брата, наделенные знаковыми именами (Петр, Варфоломей, Егорий), и сестра символизируют изначальную полноту мироздания, зарождение русской государственности¹. На абсолютную, обязательную для идиллии, приращенность человеческой жизни к месту – родной земле, реке, лесу – указывает фамилия персонажа, в которой отражено название хутора Вихляевского. Холюша и есть последний хранитель, *гений местности* («Мы век тут прожили», – свидетельствует герой), оставшийся без места, как и Хозяин острова Матёра, Иван Егоров из потонувшей деревни Егоровка в повести В. Распутина «Пожар» (1985). Описание навыков, внешности героя Екимова отсылает к мифологическому *образу домового*: «Лицо Холюши было каким-то зольным от седой щетины, которую тот соскребал раз в неделю. Телогрейка и ватник затерханы до лоска», на голове – неизменный *треух*². А. Афанасьев описывает домового как старичка, у которого «седая, всклокоченная борода, волосы косматы и застилают лицо, голос суровый и глухой», является «хозяин» в лохматой шапке³. Излюбленное место Холюши, как и домового, – старинная русская печь, символ предков. Взаимообратимость, связанность владельца крестьянской усадьбы, патриарха, и домового – общее место в славянской мифологии.

В соответствии с логикой идиллии жизнь на усадьбе идет единым порядком, вписана в мифологическую систему координат, заключена в цикл жизнь – смерть – возрождение, где начало тождественно концу, а конец – то же начало, что и обеспечивает устойчивость бытия. В этом мире слиты человек и природа, жизнь и смерть. В сознании Холюши история рода неотделима от истории подворья, населяющих его тварей, причем родословную коровы Зорьки герой помнит едва ли не более детально, чем собственную. Животный мир поименован,

¹ В «Повести временных лет» читаем: «И быша 3 брѣтя: единому имя Кий, а другому Щекъ, а третьему Хоривъ, и сестра их Лыбедь». См.: «Изборник». (Сб. произведений литературы древней Руси) / сост. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачёв. – М.: Худож. лит., 1969. С. 30.

² Екимов Б.П. Холюшино подворье: рассказы и повесть. – М.: Советский писатель, 1984. С. 115. Далее текст цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³ См.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – М.: Индрик, 1994. Т. 2. С. 82.

гармоничен, красив: «овечки сытые, на спину ложись – не скатишься, густая чистая шерсть кольцами лежит – хорошая волна. И козы неплохие» (111). С собакой, коровой, козленком хозяин ведет долгие беседы, причем кажется, они понимают его более глубоко, нежели близкие, родные люди. Быт отсутствует, реальные события и сакральные сюжеты естественно взаимопереплетены, обращение к мотивам Священной истории раскрывает смысл происходящего на земле: красота козьего пуха напоминает «крещенское небо», корова воспринимается в единстве с образами матери и Богородицы.

Как сокровенная, дарованная Богом земля, усадьба Холюши, подобно Алатырю Е. Замятина, отличается «плодородием прямо буйным». Хозяин не в состоянии учесть всю имеющуюся живность, гуси, куры, утки и вовсе «самосевом растут. В бурьянах нанесут, на сenniке, в дровах, потом ведут цыплят» (122). Мотив изобилия, бесконечности диссонирует с темой «усеченного» времени и «измеренной» земли, где и траву косить негде, характеризующей окрестный усадьбу мир. Образ «урезанной» (обезображенной) земли выступает в рассказе как эсхатологическая мета. А.Ф. Белоусов считает, что данное представление «является своеобразной формой усвоения идеи предопределенности „конца света“, который наступит в результате исчисления лежащей в основе мира меры (числа)»¹. И, напротив, подворье Холюши имеет все, необходимое для жизни, здесь жирная земля, река, огород «самый большой на хуторе», «старый сад с покосом. Уж ему-то равных не было во всей округе», дом «когда-то лучший в Вихляевском» (106). В надворных постройках, как и в усадьбе Матрёны А. Солженицына, чувствуется размах на века, гармония (базы, сараи, кухни стоят «ровным четырехугольником»), но все это «было еще тех времен, далеких-далеких» (107).

Повествователь подчеркивает – важнейшее условие крепкого хозяйства есть каждодневный крестьянский труд, мудрость, навыки которого передаются по роду как *исполнение Завета*. В ритме жизни усадьбы, самом обиходе ничего не меняется веками: из поколения в поколение семья Холюши держит одной масти коров, врачует травами, управляется с огромным поголовьем скота. И хозяин интуитивно постигает невозможность, гибельность изменений, равных отречению. В этом контексте и сама работа – страсть Господня: «Одного сена пока накопишь. Такую страсть господню...», – признается герой

¹ Белоусов А.Ф. Последние времена // «Aequinox»: сб. памяти о. А. Меня. – М.: Carte Blanche, 1991. С. 32.

(125), миссия пастуха, хранителя своего стада, осознается по аналогии с миссией Христа как доброго Пастыря (Ин. 10:11–14). Во время страды хозяин обликом напоминает святого-страстотерпца, достигшего предельной аскезы: «И в сенокосный срок Холюша, считай, совсем не спал. Прикорнет иногда на часок. И все. В эту пору он вовсе высухал и чернел ликом, как головешка» (125).

Внутреннее пространство двора имеет четкую структуру, в основе которой – круг, и систему обоегов. Центром иконографического мира становится огромная русская печь как своеобразный *алтарь*, где готовится пища, выводится птица – даруется новая жизнь. Избранность усадьбы подтверждена соотнесенностью с природно-естественным и сакральным циклами. После рождества и до крещенья над избой стоит «румяное от мороза солнце», высвечивая «розовым ровнехонькие и высокие столбы печных дымов», даже ночью «праздничным царским платом полыхало над стылой землей огнистое небо» (107). На древних иконах горение и сверкание – знаки особой славы, свидетельствующие о связанности земного и небесного, о включенности земного бытия в Святую мистерию¹.

Внешний мир предстает скорее как фон, контрастно оттеняющий особенности бытия усадьбы. На крестьянском подворье человек понимает язык твари, на хуторе сами люди не умеют договориться, царят пьянство, корысть, лень. Повествование, как и в «Прощании...» В. Распутина, начинается с момента вторжения в мир земледельчески-трудовой идиллии (термин М.М. Бахтин) «чужих», грабителей, похитивших со двора четырех ярок, да большого пухового козла, «страшную козлиную голову» насадили на кол для устрашения хозяина. Событие происходит в канун Рождества, козлице вместо жертвенного агнца – знак распада времен, нашествия безбожников (Мф. 25:32). Нарратор акцентирует не столько опасность, исходящую от пришельцев, сколько чуждость их облика и поведения человеческому миру. Варвары лишены лиц, языка (бормочут «что-то невнятное»), появляются только под покровом темноты. В соответствии с христианской иконографией враги двигаются снизу, из мрака, изба же находится в непосредственной близости небес. След пришельцев преграждает страдный путь Холюши: «путь ему пересекал чужой след» (107), рождается оптический эффект *перечеркнутого креста*. Санный след, оставленный «чужими», стягивается окрест подворья «петлей

¹ Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства. – М.: Прогресс, 1993. С. 230.

разворота», создается художественная ассоциация с образом змея. Надежная защита крестьянского подворья и мира отсутствует. Древние обереги не действуют: «Холюша на утро следующего дня обошел свое хозяйство и, не скупясь, по старинному обычаю, оберегая дом и худобу от недоброго глаза, каждую самую малую дверцу и окошечко, каждую шелку меловым крестом оберег» (106), люди и власть равнодушны: участкового «и летом не сыщешь, а уж зимой залетится на какой-нибудь хутор... Бригадир тоже не помощник» (109).

Усадьба Холюши – последнее прибежище, на уровне большой истории исчезновение лада, гармоничного миропорядка связывается с временами войн и революций, затеянных теми, кто «несмыслен», по выражению хозяина, в крестьянском труде. Энергия жизни, возделывание земли отрицаются, человек отказывается от выполнения Завета, что и служит причиной распада, бесплодия почвы. Эта идея – ключевая в «современной пасторали» «Пастух и пастушка» В. Астафьева (1974), «Знаке беды» (1984) В. Быкова. От исторических смут в сознании Холюши ничего не остается, так рождается эффект бессобытийного, «пустого» времени цивилизационных устремлений людей: «сколь много вмещается в долгую человеческую жизнь: две большие войны, скитания вдали от родного дома в гиблых песках и много другого, несладкого, но помельче, которого уж не держит память» (107). Речи о революции, новом раскулачивании ведут пьяницы и бездельники, так дискредитируются сами идеи насильственного преобразования бытия: реформаторы – те, кто нарушил божий Завет, лишен собственной судьбы, обречен скитаться в гиблых песках. И, напротив, в любых условиях, при любой власти Холюша сохраняет хозяйство: «при любых обстоятельствах никогда никто не сумел низвести Холюшу» (117). В основе устойчивости бытия героя – ощущение им внутренней правоты, осознание предназначения участи кормильца, *хранителя своего народа*: «Для вас, для городских, стараюсь. У Вас там не сеяно, не пахано. Асфальт кругом. Надо вас поддержать. А то, чего доброго, перемерете» (126). Если на хуторе работают поневоле, ради денег, то главной ценностью для Холюши становятся пожелтевшие квитанции за сданную государству продукцию, спрятанные в гармошке «в красном углу, на лавке, в деревянном коробе». Образ скоморошьей гармошки, оказавшейся на месте иконы, противоречив, для односельчан «золотой хозяин» уже смешон – шут, дурачок. Повествование, открываясь в историю, теряет однозначность.

Образ усадебной идиллии представлен с нескольких точек зрения: нарратора, ведущего повествование в летописной манере, самого героя, славящего жизнь: «Жизня неплохая. Хорошо живу, грех жаловаться. Все есть. Трудюся, вот все и есть» (122) и представителей окрестного мира – наблюдателей. Для окружающих изба Холюши – «корсачинная нора» с дурным запахом или склеп: «тусклый желтый свет озарил мертвую горницу». Яркое солнце, стоящее над самим подворьем, диссонирует с темнотой, «склепным холодом» горницы. Сундуки с родовым добром – символы законсервированного времени. Остраненный взгляд на усадьбу позволяет увидеть здесь черты тлена, старости, обреченности. Жизнь самого Холюши подчинена природному ритму. Наметившееся противоречие между личностным, интеллектуальным и родовым заставляет вспомнить «Привычное дело» В. Белова (1966), где герои, по мнению критики, «бесконечно равнодушны к своей жизни во всех ее ипостасях, не имеющих отношения к продолжению рода. Они не восприимчивы к страданию, которое, впрочем, и не различимо для них»¹. Мир Холюши сохраняет жизнестойкость только при условии сбережения смысла древними обрядами, традициями и связанными с ними добродетелями, когда же они не действуют – человек вынужден самоопределяться во внешнем бытии, всякий раз доказывать равность себе, собственной судьбе заново.

В исполнении Завета Холюша одинок, лишен семьи, детей. Горбатая старуха-мать, напоминающая древнюю жрицу, изображается в окружении домашней птицы, что в контексте мифа о первотворении обретает трагическое звучание. Птица, творящая мир – устойчивый образ древнерусской поэтики. Девица с птичьим именем – Царевна-Лебедь – выполняет функцию демиурга, творит космос, осуществляет связь «высшего» и «низшего» начал. С ней ассоциируются женская красота и верность. Изжитость образа матери соотносится в рассказе с мотивом оскопления, атрибутируемого в образе хозяина деревянным протезом – аналогом фалла. Во всех древних культурах фаллические изображения разного рода имеют функцию защиты от зла и сглаза². В идиллии «дети часто являются сублимацией полового акта и зачатия, в связи с ростом, с обновлением жизни, со смертью (дети и ста-

¹ Левина М. Апофеоз беспочвенности: «Онтологическая проза» в свете идей русской философии // Вопросы литературы. 1991. № 9/10. С. 17.

² Ранкур-Лафьер Д. К постановке проблемы семиотики пениса // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. – М.: Ладомир, 2008. С. 85–86

рец, игра детей на могиле и т.п.)»¹. Обреченность, угасание рода оборачивается разрушением крестьянской культуры и веры: «Холюша многое мог бы рассказать, но поймав безразличный Егоров взгляд, понял, что попусту льет» (135). Символом истончения жизни, как и в поэтике А. Солженицына, становится наступление на избу мышей: «Мыши ходором ходили, с писком и возней» (136). Оставшиеся на руинах древней истории современные крестьяне даже не подозревают о том идеальном содержании, которое скрывают останки. Однако, в отличие от знаменитых предшественников, Б. Екимов актуализирует перспективу связи настоящего с элементами идиллической сельской культуры, очеловечивания истории.

В качестве культурного *героя – избавителя* в рассказе явлен дальний родственник Холюши – Егор. Последний включен как в историю семьи (один из пропавших братьев Вихлянцевых тоже Егор), так и в историю христианских идей, ассоциируется с образом Егория Храброго. В Древней Руси разгневанного домового старались умиловить «старинной коптилкой с изображением Егория на коне»², что подтверждает функциональную близость образов. В рассказе актуализируются важнейшие составляющие «георгиевского комплекса». Святой почитался на Руси не только защитником веры (змееборец), но и самой земли, государственности. Крестьянство поклонялось Егорию как «скотьему богу». У южных славян на Юрьев день падал первый выгон скота, главной фигурой праздника становился «зеленый Юрий» – мальчик, увенчанный цветущими ветками³. Отсюда в тексте противостояние зеленеющего подворья и асфальта города – знака бесплодия.

Егор приезжает на усадьбу, чтобы найти обидчиков Холюши, угнавших скот, он – милиционер, скачет на «железном» коне – машине. Автор подчеркивает крестьянское происхождение героя, его исключительное трудолюбие. Сам же Холюша не сомневается: нежданный гость – божий посланник и надо «господа благодарить за то, что он Егора подослал. Великое ему спасибо, что смиловился и хочет старость его успокоить. И господа спасибо и Егору» (136). Именно в сознании юноши оформляется идея воссоединения рассыпанной по свету крестьянской семьи, обретения нового дома, не получившая, од-

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. С. 376.

² Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб.: ТОО «Полисет», 1994. С. 37.

³ См.: Славянская мифология: энциклопедический словарь. – М., 1995. С. 131–133.

нако, развития на фабульном уровне. Если Холюша «живет взажмурки», отгородившись от истории наглухо закрытыми ставнями, то его городские родственники в крестьянском хозяйстве «несмысленные», «они уже обвыклись с другой жизнью, и назад им хода нет» (135). Два мира оказываются несовместимыми, что объясняет особое *меланхолическое настроение* выстроенной в рассказе идиллии. Примеряя на себя роль беззаботного пенсионера, перебравшегося в поселок, гоняющего голубей или ведущего разговоры на лавочке, хозяин подворья не может удержаться от смеха: «И сразу привиделся Холюше какой-то старый человек, с редкой козлиной бородкой, с батожком в руках <...>. И Холюша рассмеялся» (128).

Современный мир практически неразличим для героя, но и механическое воспроизведение прошлых обрядов, навыков не приносит результатов, древние Святые никого не в состоянии спасти, как не спасают остров Матёра ни дед Егорий, ни маленький Коляня, находящийся под покровительством Николая Чудотворца. Накануне нападения на Холюшино подворье одна из коз приносит мертвого ягненка, что символизирует *власть рока*, в небе разворачивается прощальное видение Святого Егория: «А над землей – широкий, мощный звездами грейдер тянулся незнамо куда. И кто-то невидимый скакал и скакал по нему, высекая все новые и новые огни звонкими подковами о звездный камень. И клубы и вихри серебряной пыли вздымались и катились, оседая, по темному небу и до самой земли» (132). Вместо пастушьей звезды над избой восходит «низкая красная звезда» раздоров, мир стремительно теряет высоту, опустевшее небо давит на холодную бесплодную землю.

Миссия пишущего тогда суть *предупреждение*, в едином пространстве текста совмещаются исторические даты и различные идеи персонажей. Герои описываются извне, но с их же точки зрения, что и обеспечивает включенность в мир повествователя. Художник убежден – трагедия раскола времен от неумения, нежелания современных людей постигнуть скрытую суть истории. Хаотичное настоящее только создает завесу между неизменностью идеала и действительностью, слово автора и приближает минувшее к настоящему, свидетельствует несущественность различий с точки зрения *истории духа*. Попытка трансцендирования времени реализуется с опорой на сюжеты Священной истории. В частности, подвижнический труд крестьянина, страда, принятая на родовой земле, доказывают святость места, как вне времени события Голгофы. В финале «золотому хозяину» явлен божий дар – «золотая телочка», родословная которой восходит к первотва-

ри, к временам рая: «Она всех нас прокормит, золотанюшка... Зальет, зальет нас молоком!», «Я в коровах понимаю, я их видал-перевидал. А таких вот, не даст господь сбrehать, таких и в завете нет, – горячо говорил Холюша» (144). Однако кроме уже изжившего свои сроки на земле Холюши *свидетельство Завета* принять некому, окружающие, лишенные «внутреннего зрения» Пастыря, не в состоянии распознать дар. Поселок не превращается в ковчег, для страдников не остается места. В рассказе В. Распутина «В ту же землю...» (1995) идея исчезновения пространства самореализации под натиском миражного, футурологического мира цивилизации реализована предельно жестко: умершую в городе старуху и похоронить негде.

После смерти Холюши подворье в одночасье пустеет: «и у дома крест-накрест забили досками окна. На хуторе о Холюше иногда вспоминали. Чаше по-худому. Реже по-доброму» (145). В обезбоженном мире праведники не нужны, раздражает односельчан доброта Матрены (рассказ А. Солженицына), чужими старухе Анне становятся родные дети («Последний срок» В. Распутина). Украденную у Холюши гармошку, которая, по слухам, наполнилась деньгами, находит в «чистом поле» пьяница Митька и складывает из обнаруженных внутри квитанций костер, такой же, как жгут на подворье грабители. Все видимые свидетельства подвижнической жизни превращены в пепел – прах, человеческая память ненадежна, но призыв к покаянию *исходит от самой земли*, вобравшей активные пласты прошлого, когда здесь ступал Пастырь. Само место читается как Книга, в которой заключено непреходящее знание. Гармошка Холюши – тот же камень Алатырь, здесь разгульному Митьке и предстоит сделать выбор собственного пути, героя притягивает пустынное подворье, облюбованное теперь ласточками: «у Митьки из головы Холюша не выходил. Думалось о нем и думалось» (147). «Золотой хозяин» во все времена хранил свое стадо, оставил родным дом в поселке как убежище, нынешнему человеку этой судьбе, исполненной труда, любви и доброты, противопоставить нечего. «Жизнь с плясками» (М.Е. Салтыков-Щедрин), завещанная социалистами-утопистами, обернулась запустением, гибелью самой «почвы». Вне процесса усвоения человеком уроков «творения» не только на уровне заповедей, но и практически, на уровне возделывания дарованной земли, история всякий раз соскальзывает в дурную бесконечность.

На наш взгляд, своеобразный итог *судьбы идиллического человека*, выброшенного из дома-храма на перекресток истории, демонстрируют несколько произведений, каждое из которых в той или иной

мере коррелирует с рассказом А. Солженицына «Матрёнин двор». В позднем творчестве В. Распутина появляется новый герой – *игрок, трикстер*, которому и предстоит осваивать пространство цивилизации. Перспективность образа в его соположенности миру хаоса. Миссия трикстера неразрывно связана с будущим появлением культурного героя-избавителя, вне этой перспективы его путь глубоко трагичен. Если «уход» / испытание – участь озабоченного собой, собственной социальной значимостью мужчины, то подвиг преодоления / «возвращения» связывается писателем с образами *дев-богатырок*, чьи воля, стойкость, мужество есть отмена неудачного опыта мужчин. В рассказе «Изба» (1999), выстроенном как парафраз «Матрёнина двора», крестьянский дом – символ бессмертия – соотносится уже не с реальным бытованием, пусть и отмеченным идиллическими чертами, но *метафизическим пространством* души человека. Хозяйка избы – несибаемая, аскетичная Агафья и после смерти остается сама себе домовым, различие своего и чужого, жизни и смерти, бытия и небытия стирается, что следствием имеет и редукцию витальности. Граница миров проходит по самой избе героини, которая, оживая весной, становится приютом для неприкаянных душ (не обязательно праведных), нуждающихся в сострадании. Матрёна, отступив перед алчностью, злом, не уберегла избу, дух Агафьи хранит деревню навечно, что и оставляет перспективу надежде. Рассказ выступает своеобразным продолжением повести «Последний срок» (1970), где автор впервые обращается к образу праведницы в миру, но если дар старухи Анна – жалость, милосердие ко всем живущим, то Агафья как святая наделена «правом суда и щедростью воздаяния»¹.

Б. Екимов в повести «Пиночет» (1999), удостоенной премии им. А. Солженицына, предлагает новую версию «избяного рая обороны». Автор создает текст в жесткой реалистической манере, романтическая символика, характерная для ранних рассказов, минимизирована. Основной пафос произведения соотносится с важнейшей идеей Солженицына о «сбережении народа», который обобран, унижен властями и самой историей. Герой-избавитель – новый председатель колхоза, наделенный подчеркнуто негероической фамилией – Коротин и выразительным прозвищем – Пиночет. Сюжет строится на той же идее обхода «своей» земли (колхоза) для обеспечения ее защиты

¹ Плеханова И.И. Константы переходного времени: Литературный процесс рубежа XX –XXI веков: монография. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2010. С. 140.

и процветания, что намечена в рассказе «Матрёнин двор», является стержневой в повести В. Распутина «Прощание...» Древний ритуал в тексте Екимова получает сугубо реалистическое обоснование – председатель несет дозор, оберегая народ и живность от врага, избражается почти исключительно в пути.

Сами колхозники слабы, нерешительны («это ведь детский сад, детишки»), погрязли в воровстве и нуждаются в наставнике, отце («Без хозяина – конец»), роль которого и достается Корытину. Явление хозяина должно обеспечить восстановление «утраченного рая» – коммунизма: «Как жили при нем... Горя не знали. Хату колхоз построил. Детсадик бесплатно, в школе тоже бесплатно кормили. Правда что – коммунизм»¹. Герой – еще недавно благополучный чиновник – принимает разваливающийся колхоз из рук умирающего отца, *исполняет Завет*, идет на крестную муку, изгойничество. Близкие видят в нем богатыря, посланника: «Батя послал? Точно? Илью Муромца... Лети, мол, спасай», – допытывается старый агроном Петрович (23); противники – диктатора или сумасшедшего. Безумным назовут Корытина именно старухи (традиционные хранительницы идиллических пределов), в образах которых усилена символика изжитости, смерти: «Искаженное хмелем и злобой морщинистое беззубое лицо старухи было страшным» (6). Новый хозяин бросает вызов не только прошлому и настоящему с его культом демократии, но самой логике истории – возрождает колхоз любой ценой. Так в тексте актуализируются идеи, отторгнутые временем.

Избранное пространство (последний ковчег) организуется в соответствии с классическими признаками *казарменной утопии*: освобождается от инородцев – корыстных чеченцев, здесь утверждается железная дисциплина, по дорогам встают караульщики, окрест гумна, коровников пропускается колючая проволока, доношением занимаются даже дети (что рекомендовал еще Кампанелла). Мир окрест – непредсказуем, хаотичен, ассоциируется с Содомом, где гибнет все живое, символ этого пространства – свалка из трупов животных, на ее вершине – «большие серые крысы, с писком ныряющие в проеденное скотье нутро» (42). Проводником и помощником председателя становится маленький мальчик, напоминающий одновременно ангела-хранителя (он похож на птицу: «плечи, ключицы, локти – все косточки острые, птичьи. И движенья по-птичьи быстрые»), голос звенит, «ути-

¹ Екимов В. Пиночет, повесть // Новый мир. 1999. № 4. С. 16. Далее текст цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

шая душу») и юного тимуровца. Символичны имя ребенка – Иван, занятие – пастушок, кровная связанность с семьей председателя (он – названный брат главного героя).

Сам Корытин согласен именоваться коммунистом, идеи взаимовыручки, социальной справедливости усвоил с комсомольских времен: «Тимуровцы. Чтобы старым помогать. В школе отстающих подтягивать, чтобы звено не позорили, отряд. Все было. Не скинешь с руки» (39). Стратегия героя принимается автором как неизбежность, логика Великого Инквизитора вновь оспаривает милосердие Христа: «грешный» колхозный народ следует держать «внатяг, иначе все пухом-прахом пойдет!» (40). Писатель свидетельствует – опыт советского времени неотменим, выход за его пределы равен выходу за пределы самой культуры, языка¹. Образованный, внутренне деликатный, «улыбчивый, добрый» Корытин вынужден стать диктатором, чтобы народ признал и понял его, поверил в возможность Исхода, как ранее верил в «светлое будущее». Роль диктатора сближается с миссией хозяина, героя-избавителя. Причем автор фабулой подчеркивает трагизм и неотвратимость сделанного персонажем выбора, за которым уже маячит тень Голгофы, но вне перспективы Воскресения. Текст начинается сценой встречи председателя с сестрой, заканчивается ее пророчеством о скорой гибели: «Мамочка умерла молодой, от сердца. Брат так похож на нее лицом и характером. Весь в маму. Не дай, не дай бог...» (43). Так в повести, подводящей итог поисков целого поколения художников, пространство крестьянской идиллии улавливается координатами казарменной утопии. Такова цена рая на земле.

Свое трагифарсовое разрешение образ идиллического патриархального мира, его героев получает в постпостмодернистских текстах Л. Петрушевской, Т. Толстой (роман «Кысь»). В рассказе Петрушевской «Новые Робинзоны. Хроника конца XX века» (1991) сюжет строится на обломках нескольких утопий: от сочинения Т. Мора, проектов просветителей (Ж.-Ж. Руссо, Д. Дефо) с их верой в спасительность «естественного состояния» до планов современных традиционалистов. Новая «робинзонада» парадоксально сочетает в себе приметы апокалипсиса и утопии-«сада». Мотив паломничества к избранной, свободной и праведной земле связывается с переселением городского семейства в деревню. Путешествие продиктовано не нравственным

¹ Вспомним «критику языка» Л. Виттенштейном и его последователями. И. Бахман утверждает, что предрассудки прошлого остаются в языке «как позорные пятна даже после того, как сами они исчезают». См.: Бахман И. Тридцатый год // Три дороги к озеру. – М.: Прогресс, 1976. С. 59.

выбором, чудесным случаем или знамением, но поиском путей спасения от социальной катастрофы. В тексте последовательно развенчивается каждая из предпринятых попыток. Эмблематика гибели, обреченности пронизывает все повествование: деревенька на речке Мор от русского корня «мор» (смерть) ассоциируется и с мифологическим образом страны мертвых, отграниченной водами Стикса¹.

Вместо известных литературе крестьянок-праведниц (Матрёна А. Солженицына, Евдокия-великомученица Ф. Абрамова, старухи В. Распутина, бабушка В. Астафьева) деревня заселена полусумасшедшими, завистливыми старухами-«мумиями», занятыми одним – поддержанием своего физического существования. Окрест заброшенных домов – нищие огороды, где сажают по полведра картошки. Сам дом, с которого должна начаться «новая» жизнь, «куплен как бы на развал», работа главы семейства по обустройству крестьянского хозяйства носит лихорадочный, воровской характер («захватил и соседский участок»). Образ отца вызывает ассоциацию и с Фаддеем Солженицына: отец хром, увечен, скуп, его усердие граничит с безумием. Параллели с рассказом «Матрёнин двор» можно продолжить и на сюжетном уровне: крестьяне Петрушевской тоже заготавливают торф, путешествуют в город за пенсией.

Если в творчестве традиционалистов деревенский дом – космос, последнее пристанище праведников (ковчег), то в рассказе образ соотносится с картонным домиком или логовом. Более уверенно «Робинзоны» чувствуют себя в пределах дороги, но и она не гарантирует спасения. Надежды сектантов-«бегунов» на обретение Китежа или Беловодья вдали от антихристового государства признаны несостоятельными. Все, кто уходит из деревни (пастушиха Верка, ее мать, дети старухи Тани), умирают, спиваются или сходят с ума, однако и те, кто остаются – обречены. Из символа духовного объединения дом превращается в «последний угол», нишу, где пытаются укрыться от опасностей «внешней» жизни, но только попадают в иные конфликтные ситуации. Дом-деревня, как и городская квартира, не становится для «Робинзонов» родным пространством, одни герои готовы вытеснять других, кто, по мнению каждого, персонализирует угрозу выживанию.

«Внешнее» пространство цивилизации, ассоциируемое с гибелью, утрачивает принципиальное отличие от «внутреннего» (дома-

¹ См.: Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл. – М.: МГОУ, 2003. С. 223.

души), граница между ними отсутствует. Владения смерти постоянно и неуклонно расширяются, пределы дома-ковчегу уже не могут сдерживать наступление голода и холода: «Вокруг нас простирались холодные пространства»¹. Последовательное вытеснение человека из пределов обитаемого пространства (дороги, города, деревни) свидетельствует о его принципиальной неукорененности, обреченности в мире, который сам же человек и приговорил. Петляние героев из топоса в топос, в каждом из которых они – жертвы, приравнивается автором к разрушению онтологических основ бытия, распылению личности. Без дома-пристанища персонажи не могут существовать, ибо жизнь окончательно превращается в ничто, лишается последних «опознавательных» примет. В «вывернутом» бытии невозможно ничего создать, уберечь, запомнить. «Летние будни» героев: «сенокос, прополка огорода, окучивание картофеля, и все в одном ритме» («ладе», по В. Белову) не возвышают дух, даже не обеспечивают жизнь, а сталкивают в первобытность, приводят к энтропии, смерти. Л. Петрушевская отказывает героям в праве на «внутреннюю эмиграцию». Надежды традиционалистов на сильного духом человека, способного сохранить достоинство в противоестественных обстоятельствах, выглядят несостоятельными.

Текст ревизионирует перспективу *трудовой идиллии* в мире после будущего. В данной проекции, когда настоящее сводит счеты с утопиями прошлого, открываются трагические последствия социальных экспериментов. Человек, увлекшись одной идеей, пусть и самой высокой, превращается в механизм, мумию, только в этом качестве, по мнению писательницы, он и пригоден для «светлого будущего» или «крестьянского рая» прошлого – абстрактный человек возвращается вымышленному пространству текста. Жестокий, безумный мир настоящего, открывшийся за границами идиллий и утопий, представлен в рассказе *общей судьбой человечества*. Боль, ужас, страх, разочарования, как и надежда, признаются Петрушевской неизменными константами человеческого бытия.

Итак, для «оправдания» идиллического, вторгающегося в тексты реалистической поэтики, ставящего под сомнение действительность мимезиса, художники прибегают к различным приемам легитимации. Идиллия выстраивается с опорой на сон или видение (как в знаковом тексте А. Солженицына), на образы старых фотографий (рас-

¹ Петрушевская Л. По дороге бога Эроса: повести, рассказы. – М.: Худож. лит., 1993. С. 150.

сказ «Сибиряк» В. Астафьева) и воспоминаний о прошлом, детстве («Лад» В. Белова, повести В. Распутина, ранние тексты В. Астафьева), наконец, на чудо, дарованное страстотерпцу (роман «Скитальцы» В. Личутина). Замкнутость, отдельность идиллии «остальному миру» обеспечивается в том числе ее удаленностью в пространстве (деревня Лебяжка в «Комиссии» С. Залыгина), островным положением (Матёра В. Распутина, сокровенное Беловодье В. Личутина, Сладкий остров А. Яшина, Боганида В. Астафьева). Когда идиллическое лишается естественной защиты, окрест избранной земли возводятся искусственные границы, переход через которые жестко карается, что и демонстрирует повесть «Пиночет».

Подчеркнем, национальная традиция идиллического довольно равнодушна к пасторальной тематике («современная пастораль» Астафьева заметно выделяется на общем фоне). Высокие чувства, любовь, ставшие в европейском варианте залогом возвышения героев, отходят на второй план перед трудовым усердием. Образ пастушка со свирелью вытеснен фигурой рачительного земледельца, хозяина, вместо пастушки явлены девы-богатырки, старухи. Женщины-воительницы лишены эротических страстей, любовных привязанностей, что превращает исполнение онтологической миссии в формальность. Эротические влечения уравниваются с грехом, ибо и сами героини представлены либо в ореоле ангельской чистоты и святости (девочка Катя из рассказа В. Распутина «Нежданно-негаданно»), либо служения-материнства. Влечение к матери ассоциируется с грехом инцеста, а восхищение святыми и ангелами лежит исключительно в сфере духовного. Перестановка акцентов в разрешении идиллического указывает на след предшествующей традиции, трудовой энтузиазм – неотъемлемая черта советского «настоящего человека», древнерусская словесность не включала труд в реестр высоких добродетелей. Литература рубежа XX–XXI веков перевела идиллическое в модус чистого вымысла, иронически отринув надежды странников на мистические Китиж и Беловодье. Обитатель идиллии оказался вынужден самоопределяться в истории, авторы оставляют за ним несколько перспектив:

– Одним из вариантов выживания героя и становится *игра*. Игра то усиливает, то скрадывает ощущение трагизма современности, в каждый отдельный момент мир-оборотень, совершив очередной переворотыш, меняет полюса, систему координат. Позднее творчество В. Шукшина демонстрирует несколько игровых стратегий: *игру как ритуал*, сумму правил, гармонизирующих жизнь человека, *игру-фантазию*, освобождающую от власти настоящего хоть на миг, и собственно бунт,

богоборчество, *игру со смертью*, в которой герой-трикстер заведомо обречен. Здесь игра не освобождает от ужаса бытия, но оставляет иллюзию неокончателности приговора судьбы.

– Подлинная Русь, как град Китеж, *обретается в инобытии*. Пределы настоящего приращиваются за счет мира смерти, который мыслится, в соответствии с древними языческими представлениями, как существующий где-то рядом с настоящим, куда можно совершить путешествие-паломничество, увернувшись из-под колес истории. Эта надежда и движет «тихими персонажами» поздних рассказов В. Распутина. К данной парадигме близки странники В. Личутина и, отчасти, герои Ю. Мамлеева, для которых истинная Русь соотносится с метафизическим пространством, тайной.

– Сокровенную землю пытаются отстоять силой, *сопротивление превращается в Возмездие*, для чего призываются активные, мужественные герои, причем на равных сражаются омовцы, девы-богатырки и воплотившиеся Святые Древней Руси, как это происходит в итоговой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана».

– *Самостояние сильных духом*, исполняющих Завет, и потому принципиально отрицающих революционные меры демонстрируют повести Б. Екимова. Однако наблюдается внутреннее противоречие между высотой цели и средствами ее достижения, когда в ход идут колючая проволока, доносы, жесточайшая дисциплина. Опыт реализации рая на земле показал, что за внешней упорядоченностью бытия следует борьба за внутренний мир человека, который суть ребенок и всегда готов к перевоспитанию / перевоплощению. В самом образе, доказывает С.С. Аверинцев в работе о наследии М.М. Бахтина, заложена синонимия между идеями трупа и ребенка¹. Ребенка – потому что ты *tabula rasa* и всегда готов к актуализации, а трупа – ибо тебе хорошо известны последствия обратного процесса: любая переделка человека есть переделка детей в трупы, куклы, автоматы. Такими людьми просто управлять, их не следует принимать всерьез, но это не суть трагедия, ибо у них всегда все впереди, как у детей. Колхозный народ, оставленный на произвол судьбы («теперь и вести некому – спасайтесь сами»²), помнит язык и навыки, внедренные системой, ждет Отца-Благодетеля, Хозяин и должен принять всю ответственность «за тех, кого приручил». Этот выбор тяжек и не может гарантировать Исход, скорее отсрочку неизбежного.

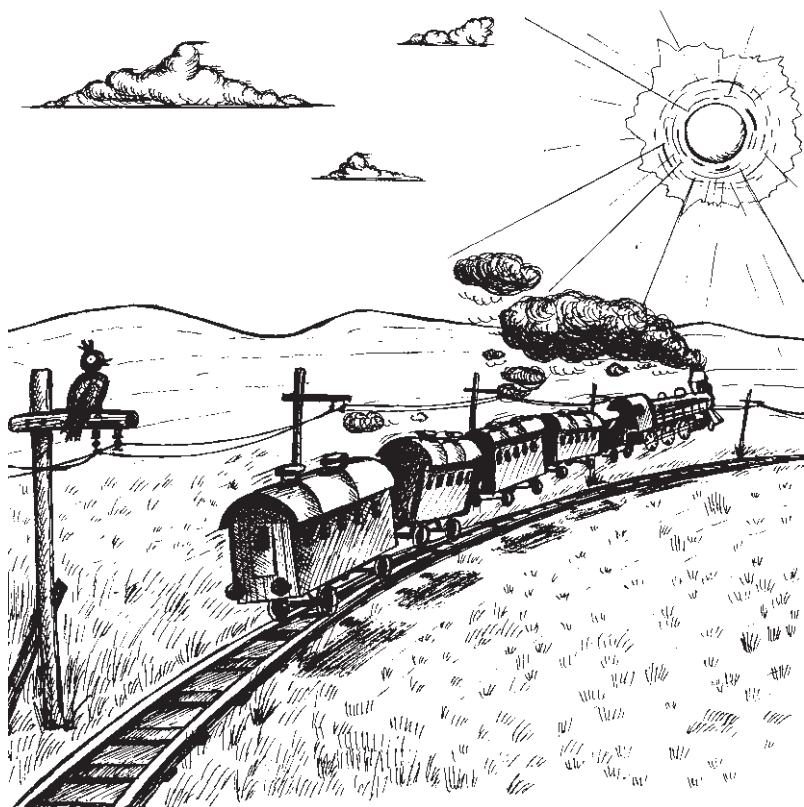
¹ Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // Россия. Russia. № 6. 1988. С. 119–130.

² Екимов Б. На распутье // Новый мир. 1996. № 6. С. 175.

– *Ироническое остранение от истории* как форма свободы от нее. Борьба со временем наивна и бесполезна (не случайно в тексте Л. Петрушевской повествование ведется от лица девочки, еще надеющейся ускользнуть от власти рока), подчинение ему равносильно утрате личности, остается только страдание вне перспективы воздаяния, но с надеждой на милосердие таких же «отставших», аутсайдеров, до которых большой истории дела нет.

Фактически демонстрируя остывание духовности и веры, беспомощность культуры, слова перед мировым злом, писатели-традиционалисты не отвергают их для себя, современная проза сохраняет миромоделирующее содержание, но теперь оно дополняется элементами мистификации, игры. Герой-трикстер не случайно появляется в некогда идиллическом пространстве деревни, где еще жива остаточная память о богатырском прошлом, значит сохраняется сама возможность ответа на брошенный историей вызов (для чего и призваны девы-богатырки); с истечением надежды трикстер попадает в трагическое положение, не менее трагическое, чем сам культурный герой – избавитель.

РАЗДЕЛ IV



ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ОСВОЕНИЯ УТОПИИ В ПРОЗЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

ТРАНСФОРМАЦИИ АНТИУТОПИИ В ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

*Т.Н. Маркова*¹

Мнения современных исследователей относительно жанровой природы утопии и антиутопии тяготеют к противоположным полюсам. Одни считают эти жанрообразования разновидностями утопии (В. Чаликова, Г. Морсон, В. Шестаков, Н. Ковтун), другие выделяют антиутопию как самостоятельный жанр со своей историей и традицией (Н. Арсентьева, А. Зверев, Б. Ланин). В научной литературе и критике можно встретить немало терминов-заместителей, образующих целый синонимический ряд: негативная или сатирическая утопия, теодиция, какотопия, дистопия, роман-предупреждение – что свидетельствует о размытости жанровых границ изучаемого феномена. Не проясняют его специфику и словари, акцентирующие, прежде всего, полемический, социально-критический аспект художественного конструирования антиутопической модели будущего. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» дается следующее определение: «Антиутопия, дистопия, негативная утопия – изображение (обычно в художественной прозе) опасных, пагубных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному социальному идеалу»². В словаре по культурологии антиутопия определяется предельно широко как «течение в художественной литературе и общественной мысли, которое проецирует в воображаемое будущее пессимистические представления о социальном прогрессе; отрицает любые попытки искусственно сконструировать „справедливый общественный“ строй»³.

Исторически антиутопия возникла в качестве корректива утопии, избрав специфическую форму полемики: она вписывает утопический проект в логику реальной жизни и бесстрашно предъявляет результаты этого эксперимента. Классическая антиутопия – художественная модель осуществленного утопического идеала, демонстрирующая последствия социально-утопических преобразований. Семантическое ядро антиутопии реализуется, во-первых, в специфической форме

¹ © Т.Н. Маркова, 2011.

² Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 29.

³ Хоруженко К.М. Культурология: энциклопедический словарь. – Ростов н/Д.: Феникс, 1997.

условности, во-вторых, в особом хронотопе (события в антиутопии локализованы во времени и пространстве, происходят после грандиозного катаклизма – войны, переворота, экологической катастрофы – в отдельном, закрытом, изолированном от остального мира месте) и, наконец, в особом субъектном строе (антиутопия персоналистична, картина будущего рисуется изнутри, видится и проживается героем-повествователем). Антиутопия XX века вобрала в себя художественные открытия классического социально-философского и психологического романа: трагедийный конфликт, нравственный выбор героя, философский потенциал. Ее семантическое ядро овеществляется как в форме романа, так и в форме повести, рассказа, притчи, философской сказки. При этом антиутопия не утрачивает связи с философией, напротив, возводит ее в новое качество, становясь нетрадиционной формой философствования.

Антиутопия исходит из убеждения, что любые попытки построить произвольно сконструированный «справедливый» общественный строй приводят к катастрофическим последствиям. По мере того как идеал обретает статус практической цели, он неизбежно превращается в догму, в идола, требующего жертвоприношений, жертвой же всегда оказывается живая жизнь, не вмещающаяся в прокрустово ложе логической конструкции, схемы. Так обнажается парадокс утопической идеологии, который состоит в том, что возведенная в абсолют идея просто обречена превратиться в свою противоположность. Минувший век дал множество вариантов принудительного спасения человечества. Многочисленные социальные проекты «справедливого» мироустройства в итоге привели к террору и насилию, а тщеславные претензии на господство над силами природы и мироздания обернулись трагической гримасой.

Важным стимулом к развитию антиутопии стали достижения науки, в первую очередь, электроники и кибернетики. Сегодня обсуждаются вполне реальные перспективы контроля над поведением, интеллектом, эмоциями человека посредством вживления в ЦНС биоэлектрических датчиков, а проблема клонирования человека уже вышла за рамки собственно научной, обретя правовой статус и породив массу вопросов нравственного порядка. Естественно, что современных писателей привлекают темы биоинженерии, наркотического гипноза, идеи параллельных миров, виртуальных реальностей, власти «масс-медиа», зомбирования и других способов манипуляции человеческим сознанием. Сказанное можно рассматривать как экстралитературные причины трансформации жанра, но нас интересуют внутренние зако-

номерности саморазвития жанровой системы – ее антиномии. Одна из самых мощных, глубинных – антиномия эсхатологизма и утопизма.

Эсхатологическая традиция русской историософии предопределила критическое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. Черты антиутопии стали привычной деталью, более того – неотъемлемой частью художественного мышления второй половины XX века. Живопись Сальвадора Дали и Пабло Пикассо, кинематограф Андрея Тарковского и Фрэнсиса Форда Копполы, театр Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета, романы Уильяма Голдинга, Роберта Мерля, братьев Стругацких, Чингиза Айтматова впитали в себя идеи антиутопизма как этической и эстетической программы. На рубеже тысячелетий эсхатологические настроения входят в ежедневный быт. Самостояние реальности пропитано духом антиутопии, вследствие чего можно говорить об антиутопизме как проявлении рубежного сознания, как неотъемлемой части художественного мышления конца XX – начала XXI века. Здесь уместно вспомнить один из ключевых эпизодов повести В. Маканина «Лаз» – сцену опроса жителей подземного мира об отношении к будущему: «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол.)»¹

Отсылка к важной философии романа Достоевского способствует расширению поля смыслов, переходу эпизода в сферу эпистемологической неуверенности: «Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: „Опомнитесь!.. Будущее – это будущее!“ ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост»². В душах людей царит мрак и безверие, и это диагноз рубежного сознания, как полагает критик И. Роднянская, «универсальный диагноз болезни конца тысячелетия, связанной с тотальным дефицитом мужества, сломленностью духа, потерей интереса к творчеству жизни»³.

Однако, несмотря ни на что, потребность общества в художественной футурологии сохраняется. Именно она обуславливает появление

¹ Маканин В. Кавказский пленный. – М.: Панорама, 1997. С. 316.

² Там же. С. 317

³ Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир. 1997. № 4. С. 212.

разнообразных экспериментов в жанровом поле антиутопии, в ходе которых происходят качественные изменения ее структурных параметров. Сохраняя функцию предупреждения и важнейшие элементы структуры (хронотоп, субъектный строй, формы условности), современная антиутопия развивается по пути сращения и скрещения (контаминации) с другими жанрами и одновременно дробится на подвиды. Социальная антитеза классической антиутопии сдвигается в сторону текучести, вариативности, традиционный конфликт «верха» и «низа» приобретает очевидную полисемантическую. Если в классических текстах в роли альтернативы сфере социально-идеологической выступала сфера телесная, чувственная (любовь, эротика, секс), то в новейшей литературе акцент смещается в сферу бессознательного – инстинктов, интуиции и – тесно связанную с ней – сферу воображения и фантазии. «Другой» мир в современной антиутопии чаще всего творится посредством сознания отдельного человека (сны, полеты, интуитивные переходы из одной реальности в другую). Новой, альтернативной идеологией литературы становится иррациональное в психике человека, биологические импульсы и креативные способности сознания.

Ближе других к классическим опытам футурологической диагностики стоит социальная антиутопия, экстраполирующая реалии в устрашающем тоталитарном антураже, в гротесковой форме, как в романе В. Войновича «Москва 2042» или в рассказе В. Пелевина «День бульдозериста». Последнее произведение строится на обломках советского мифа, анекдота и шпионского романа, монтируемых по кинематографическому принципу поккадровой съемки. Сценарный монтаж фиксирует события, происходящие в настоящем времени повествования, и представляет собой обрывистый видеоряд сюрреалистических картин из жизни Уран-Батора и «видений» героя-персонажа. «Сюр» Пелевина в высшей степени логичен и рационален, он используется как конструктивный прием: изогнуть зеркало (традиционная эмблема антиутопии) так, чтобы человек увидел искаженные, но узнаваемые черты и контуры действительности, не замечаемые прежде в силу инерции или «зомбированности» тоталитарного сознания. Однако рассказ Пелевина не укладывается в параметры сатирического гротеска, в нем не обнаруживает себя сатирический пафос, но слышатся какие-то иные – «странноватые» обертоны.

Уже в эпиграфе задан мотив тупой размеренности и механистичности, бессмысленности и бессмысленности существования: «Что они делают здесь, / Эти люди? / С тревогой на лицах / Тяжелым ломом / Все бьют и

бьют»¹. Далее – в самом тексте рассказа посредством множества деталей реализуется идея неодоушевленности, безжизненности мира, окружающего героя. В семантике запахов, звуков и образов, фиксируемых остранным сознанием выпавшего из общей шеренги, потерявшего «нить жизни» персонажа, акцентируются отвратительный тюремный дух и мертвенная неподвижность (кислая вонь комнаты, мусор помойки, безжизненная улица, неподвижный голубь, заснувшая осенняя муха и т.п.). Символом этого тупого и страшного мира, мира без живого человека, становится огромный снаряд наглядной агитации – бутафорский фанерный бульдозер с пустой кабиной (даже без нарисованных стекол), установленный на колесах-шасси тяжелого бомбардировщика ТУ-720.

Картина праздничной демонстрации в городе мутантов выполнена в эстетике псевдокарнавала. Собственно карнавальные элементы присутствуют лишь в его внешних очертаниях – в пространственной модели площади с вращающейся каруселью посередине, в муляжной театрализации действия; само же празднество носит выморочный характер. По законам аттракциона участники псевдокарнавала, как механические роботы, включаются в движение гигантских шестерен всеобщей карусели. Идея единства партии и народа здесь демонстрируется тактильно – через аллгорию зубчатой передачи, осуществляемой обязательным рукопожатием каждого из участников демонстрации с одним из двадцати членов городского актива. Ядовитый сарказм автора по поводу реалий нашего недавнего прошлого отнюдь не сводит пафос этого рассказа к социальной сатире. Подчеркнем: социальная «клетка» понимается писателем как всего лишь одно из бесконечных проявлений тотального тупика. Пелевин, в отличие, скажем, от Войновича, сосредоточивается не столько на социальном, сколько на психологическом гротеске, обнажающем метаморфозы сознания героя, знаменующие ключевой для автора процесс освобождения личности от морока и возвращения к своей собственной, изначальной сущности.

Антропологический скептицизм конца XX века привел к расщеплению, расщеплению, убыванию характера, деперсонализации. В этих условиях писатели напряженно ищут варианты спасения человеческого «я» от выветривания, отмирания. Прежний антропоцентризм антиутопии, защищавшей индивидуальность от унификации, сменяется феноменологическим подходом к человеку; единичное, автономное «я» человека как он есть становится альтернативой социальной и исторической личности, главным объектом исследования

¹ Пелевин В. Желтая стрела. – М.: Вагриус, 2000. С. 443.

художников конца XX века. Так, сюжет рассказа Л. Петрушевской «Новые Робинзоны. Хроника конца XX века» вырастает из «руссоистской» идеи побега из цивилизации в природу. Новая робинзонада сочетает в себе несочетаемое – черты идиллии и эсхатологии. «Хроника конца XX века» начинается с картины обустройства жизни городского семейства в деревенских условиях. Гонимые предчувствием, что «безоблачное небо» (знак – радиосигнал вторжения нацистов в Испанию) скоро затянется грозowymi тучами, «новые Робинзоны» бегут в природу, не только спасая себя от опасностей и голода, но и заботясь о спасении рода человеческого.

Внешний план повествования, развернутого Петрушевской, фиксирует приметы выживания, приспособления к новым условиям жизни. Рассказ ведется от лица восемнадцатилетней девушки: «Мои папа с мамой решили быть самыми хитрыми и в начале всех дел удалились со мной и грузом набранных продуктов в деревню, глухую и заброшенную, куда-то за речку Мору»¹. Второй, внутренний, пласт повествования насыщается эмблематикой катастрофы и смерти. Обращает на себя внимание топоним – речка Мора; он, с одной стороны, резонирует с именем родоначальника жанра утопии, а с другой, благодаря русскому корню «мор» (смерть), – рождает ассоциацию с мифологическим образом Стикса. Хромой отец (снова мифологическая аллюзия!) лихорадочно действует, чтобы оградить семью от голода и холода; словно загнанный зверь, он готовит запасное логово, несмотря на иллюзорность надежды на спасение.

Роковой силой, неподвластными человеку обстоятельствами семья выброшена из цивилизации в мир первобытных отношений. За несколько месяцев жизни в условиях натурального хозяйства вчерашние горожане совершенно уподобляются аборигенам: «За лето мы с матерью стали грубыми крестьянками с толстыми пальцами и руками, с толстыми грубыми ногтями, в которые въелась земля и, что самое интересное, у основания ногтей возникли как бы валики. Утолщения и наросты»². Многие выразительные детали текста говорят о том, что возвращение современного человека в первобытность происходит не только на социальном, культурном, но даже на биологическом уровне: «утолщения и наросты» содержат явный намек на биологические мутации. Человечество – таков пафос «Новых Робинзонов» – движется вспять, в дикость, в пещеры, в логово, и – в отличие долгого пути

¹ Петрушевская Л. Собр. соч.: в 5 т. – Харьков; М., 1996. Т. 1. С. 73.

² Там же. С. 78.

восхождения к вершинам цивилизации – его падение вниз по эволюционной лестнице происходит стремительно и необратимо. В рассказе Петрушевской отсутствуют характеры, их заменяет функция. Безымянные отец, мать, дочь предстают как биологические единицы, создающие самодостаточный для жизни остров вне цивилизации, посреди глухого леса, посреди опустевшей, безжизненной земли: «Зима замела снегом все пути к нам, у нас были грибы, ягоды сушеные и вареные, картофель с отцовского огорода, полный чердак сена, моченые яблоки с заброшенных в лесу усадеб, даже бочонок соленых огурцов и помидоров. На делянке под снегом укрытый рос озимый хлеб. Были козы. Были мальчик и девочка для продолжения человеческого рода, кошка, носившая нам шалых мышей, была собака Красивая, которая не желала этих мышей жрать, но с которой отец надеялся вскоре охотиться на зайцев <...> У нас была бабушка, кладезь народной мудрости и знаний, вокруг нас простирались холодные пространства»¹.

В финале рассказа намечена аллюзия на ветхозаветный миф о Ноевом ковчеге: «Молчит приемник. Значит, им удалось бежать, значит, вокруг не осталось никого»². Так сюжет «Новых Робинзонов» включается в контекст эсхатологического мифа, соотнесение с которым концептуально важно для рассказа, материализующего мифологему конца света. Побег от чудовищной реальности ядерной цивилизации осуществляется во имя спасения жизни, во имя сохранения и продолжения рода человеческого как биологического вида. Оставаясь верной поэтике эксперимента и парадокса, включая структурные элементы архаического жанра в рамку апокалипсической футурологии конца XX века, Петрушевская предъявляет свойственный ей, трагический вариант антиутопии – идиллию в мире после будущего.

Иные акценты в решении проблемы будущего расставляет В. Маканин. Повесть «Лаз» критика начала 1990-х годов рассматривала и как антиутопию, и как притчу, и как параболу, и как чисто логическую абстракцию. Любая из интерпретаций имеет право на существование, но ни одна из них не может исчерпать все сокрытые в тексте художественные смыслы. Писатель не идет путем прямых публицистических высказываний, он приглашает к расширительному толкованию художественных структур, деталей, образов, стремится подготовить нас к многозначному пониманию обобщений – символов, в первую очередь ключевого слова-заглавия – лаз.

¹ Там же. С. 82.

² Там же.

В словаре В.И. Даля глагол «лазять», или «лазить», означает «ходить не по уровню, а подымаясь или опускаясь; идти круто кверху или книзу, карабкаться, взбираться, цепляясь руками; ползать, продираться, втираться, подвигаться ползком или силою, напирать...»¹ В «Словаре русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой находим современное толкование слова: «Лаз – узкое небольшое отверстие, через которое можно пройти, проникнуть куда-либо, лазейка»². Объединив сумму приведенных значений, получим семантическое поле заглавия, которое надлежит дополнить синонимами «лаза» – дыра, люк, нора, яма, ниша, горловина. Частотность словоупотребления, очевидно, указывает на стремление писателя к максимальному увеличению смысла и объема заглавия, которое все больше тяготеет к образу-символу, к философской метафоре. Ассоциативные ряды притягивают к себе различные, подчас противоположные по значению образы культурно-исторической традиции. Можно выстроить длинный ряд оппозиций, которые становятся возможными благодаря маканинской повести: верх – низ; ад – рай; тьма – свет; хаос – гармония; Россия – заграница (эмиграция); народ – интеллигенция; инстинкт – интеллект; материальное – идеальное; плоть – дух; тело – душа; внешнее – внутреннее, сознание – подсознание, макрокосм – микрокосм; внешний мир – материнская утроба.

Действие повести происходит в каком-то фантастически растянувшемся мгновении, предыстория отсечена: нет ни прошлого, ни будущего – *Полутьма; Еще не ночь, еще вполне видно; Но уже темнеет; Небо темнеет. Сумерки; Темнеет быстро, но еще не ночь; Стемнело еще. Сумерки как сумерки*. Перед нами модель условного мира, сориентированного по вертикали: две симметричные вселенные соединены узким проходом – лазом, секрет которого известен только главному герою. Хронотоп повести представляет метафизическую трактовку времени и пространства. На улицах верхнего города тихо и пусто, словно все вымерло; нет фонарей, магазины пусты, транспорт почти не ходит, отключены телефоны, перебои с водой и электричеством. Объятые страхом горожане не выходят из домов, забарикадировавшись плотными шторами: «Шторы – наши запоры. Нас

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Русский язык, 1998. Т. 2. С. 234.

² Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1983. Т. 2. С. 161.

нет. Нас никого нет. Нас совсем нет»¹. Погруженные в сумерки люди возвращаются к первобытному существованию: ищут убежища, роют пещеры, бегут из города в глушь.

Внизу, под землей, напротив, – обилие света, сверкающие рекламные, рестораны, полные товаров магазины и всюду люди, люди, люди... Здесь можно передохнуть, пообедать, запастись всем необходимым, а главное – пообщаться. Интеллигентному человеку необходим процесс осмысления жизни, спор с самим собой и другими, что единственно утверждает его как *homo sapiens*. Верхний мир болен неврозом – боязнью открытого пространства, страхом пустоты – агорафобией. Люди прячутся по углам, норам, подвалам, в то время как открытое пространство улиц и площадей захвачено толпой. Толпа – апокалиптический зверь, лишенная сознания стихия, многоногая и безглазая, управляемая слепым животным инстинктом. Она поглощает отдельных людей, чтобы стащить их по эволюционной лестнице обратно – в стаю, в стадо; узурпируя свободу каждого, подменяет ее произволом всех. Условием выживания в верхнем мире становится одиночество, «потому что вместе – опаснее». Нижний мир болен боязнью закрытого пространства – клаустрофобией. Он ярок и изобилен, но обособлен и замкнут, он страдает недостатком воздуха, а значит – обречен. Здесь едят, пьют, смеются, читают книги, слушают поэтов и говорят, говорят, говорят: о толпе, ее природе и пристрастиях, о настоящем и будущем. Внизу жаждут информации о верхнем мире.

При всей несхожести верхнего и нижнего миров они взаимосвязанные части распавшегося целого, верхняя жизнь отражается в жизни подземелья, как в кривом зеркале, смещающем акценты. Зеркальность явлена в сцене, когда Ключарев заблудился на сверкающих неоновыми лампами улицах подземного города и вспомнил, как недавно потерялся наверху между железнодорожными составами. Здесь его сбило с пути обилие света, там – отсутствие света, тьма. Наверху Ключарев плутает между бесчисленными темными вагонами, внизу – среди магазинов и газетных киосков. Маканинский герой, подобно амфибии, принадлежит обеим стихиям, он как челнок, связующий пространства, песчинка, совершающая путешествие из одной сферы в другую через мучительно узкое отверстие.

Повесть «Лаз» убедительно свидетельствует о том, что традиционный для антиутопии конфликт «верха» и «низа» в новой системе нравственно-эстетических координат приобрел очевидную полисеман-

¹ Маканин В. Кавказский пленный. С. 270.

тичность. Назовем также «Маскировку» Ю. Алешковского, «Зияющие высоты» В. Зиновьева, «Записки экстремиста» А. Курчаткина. Принцип полярности бинарных оппозиций уступает место качественно новому подходу. Современная антиутопия предъявляет нам целый спектр вариантов развития событий, не противоположный, а просто другой, иной мир, не мир после катастрофы, а мир после будущего потому, что конец истории уже наступил. Это новая точка отсчета – начало после конца – демонстрирует парадокс эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Опыты радикальной социальной хирургии по удалению верхних, культурных слоев общественного сознания, диагностированных как заблуждения, ошибочные точки зрения, приводят к обнажению темного бессознательного. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое¹. Подобные идеи инволюции (на биологическом, социальном и культурном уровне), движения вспять, возвращения к первобытному состоянию мира и человека находят свое воплощение в широком спектре образов-метафор и форм хронотопа в произведениях В. Маканина, Л. Петрушевской, а также в оригинальном сюжете Т. Толстой.

В отзыве поэта Л. Рубинштейна на культовый роман Т. Толстой подчеркнута примечательная его особенность, названная поэтом «квазиисторической сослагательностью». Напомним, что М. Эпштейн в философском эссе «Имя века» сходным образом определяет своеобразие XXI столетия в целом: «Если прошедшие эпохи мы можем определить как времена повелительного и изъявительного наклонения, то будущий век, проявившийся уже сегодня, мы вправе назвать эпохой сослагательного наклонения»². Действительно, условная модальность в интерпретации как прошлого, так и будущего, специфическое видение мира как хаоса находят выражение и в сюжетно-композиционной, и в языковой структуре произведений, создаваемых на рубеже тысячелетий. В романе «Кысь» писательница предлагает собственную модель русской истории. Якобы был в ней некий Взрыв, после которого наступили так называемые Последствия – мутации: у людей то хвостик растет, то гребешки, а кто шерстью зарос и ходит на четвереньках; зайцы выют гнезда на деревьях, а куры по осени улетают в теплые края. Автор конструирует свой особый мир, с его

¹ См.: Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М.: МГОУ, 2003. С. 228–229.

² Эпштейн М. Имя века. Цит. по: Адамович М. Юдифь с головой Олоферна // Новый мир. 2001. № 7. С. 165.

фантастической историей и географией, флорой и фауной, колоритно описывает нравы и обычаи «голубчиков», их песни, игры и забавы. Фантастический мир «Кыси» погружен в дремучую первобытность: народ живет в избах среди бескрайних полей, не знает электричества, ловит мышей (для еды и натурального обмена), пьет и курит «ржавь», ест вместо хлеба – «хлебеду», вместо грибов – «грибыши». Возникает парадоксальное впечатление картины будущего, опрокинутого в доисторическое прошлое, «воспоминание о будущем», или «ретроантиутопия», по определению Б. Кузьминского.

При этом совершенно очевидно, что автор создает не столько модель нашей истории (прошлой или будущей), сколько модель истории культуры. Пресловутая идея литературоцентризма получает в романе Т. Толстой весьма специфическое воплощение. Герой романа Бенедикт, переписчик старинных книг, отчаянно стремится найти главную книгу о смысле жизни. Его подсознательное притяжение к печатному слову воплощается в самых парадоксальных, алогичных формах; чтение книг и составление каталогов носит подчеркнуто хаотичный и бессмысленный характер (Маринина, «Маринады и соления», «Художники-маринисты», «Маринетти – идеолог фашизма», «Инструментальный падеж в марийском языке»). Однако само присутствие в этом мутирующем мире томления человеческого духа, мучительной рефлексии («маяты») говорит о распавшейся, но до конца не утраченной духовной связи времен, которая получает у Толстой нетрадиционное – в духе народного лубка – выражение. Томящийся Бенедикт обращает свои думы к выдолбленному из деревянной колоды идолу, ища у него ответы на главные вопросы:

«Что, брат пушкин? И ты небось так же? Тоже маялся, томился по ночам, тяжело ступал ногами по наскребанным половицам, тоже дума давила?

Тоже запрягал в сани кого порезвей, ездил в тоске, без цели по заснеженным полям, слушал перестук унылых колокольцев, протяжное пение возницы?

Гадал о прошлом, страшился будущего?..

Ты, пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил, голову склонил, руку согнул: грудь скрести, сердце слушать: что минуло? что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубком, пустым бревном, безымянным деревом в лесу; шумел бы на ветру по весне, осенью желуди ронял, зимой поскрипывал: никто и не знал бы про тебя! Не будь меня – и тебя бы не было! Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал? – Я воззвал! Я!

Ты – наше все, а мы – твое, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!»¹

Быть может, неведомая Кысь и есть воплощение той самой загадки русской души, ее извечной тоски, которая точит человека изнутри неразрешимыми вопросами о смысле человеческого бытия. К этой мысли, справедливо полагают критики Вяч. Курицын, Н. Литвинова, Б. Парамонов, ведет писательница, настаивая на том, что начинать возрождение культуры и человека следует с азбуки, с самых основ, двигаясь постепенно, шаг за шагом, буква за буквой к постижению жизненной премудрости: «Азбуку учи! Азбуку! Без азбуки не прочтешь!» – наставляет Бенедикта истопник Никита Иваныч. Роман Толстой звучит, прежде всего, как гимн Книге – сокровищнице человеческого духа и воображения: «Ты, Книга, чистое мое, светлое мое, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний... Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не покинешь!»²

Став бестселлером 2000 года, роман «Кысь» получил широкий резонанс как в печатной периодике, так и на интернет-сайтах. Выделим среди многих рецензии А. Латыниной, О. Славниковой, Б. Парамонова, Л. Рубинштейна, О. Кабановой, А. Немзера. По-разному интерпретируя произведение, критики почти единодушны во мнении о том, что Т. Толстая осуществила эстетический эксперимент соединения жанра антиутопии с русской сказочной (фольклорной и литературной) традицией. Действительно, роман предстает своеобразным коллажем из жанрообразований народного творчества. Его поэтический строй необычайно богат сказочными образами: это – метель и Мороз, и остров с теремом, и «Окаян-дерево», и «Рыба-голубое перо», и «Княжья Птица Паулин». Со сказочными элементами перемежаются пословицы (Битая посуда два века живет; Своя-то болячка – велик желвак, чужая болячка – почесуха»), приметы (Високосный год: жди несчастий) и заговоры (На четыре угла, на четыре двора, с-под моря зеленого, с-под дуба паленого, с-под камня горячего, с-под козла вонючего; тай, тай, налетай, направо дую, налево плюю, айн, цвай, драй).

Рядом со сказками и легендами в романе живут и стихи из «старопечатных книг» (шедевры мировой лирики), и слоганы новейшего времени. В повествование, имитирующее сказ, искусно вплетаются архаизмы (тать, засим, аки, зипун), просторечия (ходят, опосля, эво-на, теперича, ужасти, шас), фольклорные повторы (думу думает, бе-

¹ Толстая Т. Кысь. – М.: Подкова: Иностранка, 2001. С. 262.

² Там же. С. 221.

седы беседует), слова с ласкательными суффиксами (рученьки, туюсок, камушки, головушка, махонькие, дитятко), авторские неологизмы (хлеббеда, червьрь, ржавь). Глаголы в тексте нередко употребляются как бы в древнерусском перфекте (заиндеведши, осемши, схвативши, рассвирепемши, свалимшись), а главы книги Толстой называются буквами дореволюционной азбуки – от аза до ижицы. Игровая манера сказового повествования предоставляет автору возможность стилизовать самые разные стилистические пласты и жанровые традиции, в итоге – создать интеллектуально-лубочную антиутопию.

В начале 2000-х годов формируется еще одна разновидность антиутопии, совмещающая в себе черты политической сатиры, гротеска, исторического романа и зачастую стилистически близкая публицистике. На эту особенность указывает Е. Харитонов: «В переходные времена, когда хрестоматийно русский вопрос „Куда нам двигаться дальше?“ вставал ребром, фантастика оказывалась неизменно на переднем плане, – нередко принося в жертву художественность в пользу социального прогнозирования и публицистической заостренности»¹. Назовем такие произведения, как «ЖД» и «Эвакуатор» Д. Быкова, «2008» С. Доренко, «День опричника» и «Сахарный Кремль» В. Сорокина, «Гравилет „Цесаревич“» В. Рыбакова. Степень проявления фантастики в футурологических романах 2000-х годов различна. Изменяется сам характер вымысла, фантастика сегодня максимально приближена к реальности и выглядит еще более пессимистичной. Современные авторы выстраивают свои сюжеты в парадигме реальных социально-политических ситуаций. Сюжет может разворачиваться в кулуарах Кремля («2008»), на улицах Москвы или абстрактного провинциального города («ЖД», «Гравилет „Цесаревич“»), но неизменно в фантастической стране, живущей по абсурдным законам. Фантастичность этого мира обусловлена не столько авторским воображением, сколько особенностями русского менталитета, парадоксы которого намеренно обнажил в своем интервью по поводу выхода книги «Сахарный Кремль» В. Сорокин: «В России вполне бы ужились высокие технологии и телесные наказания на площадях»².

Актуальность социально-политических тем, затрагиваемых в этих романах, неизменно привлекает внимание критики и вызывает дискуссии по поводу их жанровой специфики: «Так или иначе, у нас

¹ Харитонов Е. Русское поле утопий (Россия в зеркале утопий XX века) // <http://academia-f.narod.ru/Utopia.htm>.

² Решетников К. Всем лизать «Сахарный Кремль»! // Stringer. 24.08.2008.

появился ряд произведений неясной жанровой принадлежности, но воспринимаемых как антиутопии или дистопии или нечто хотя бы „по намерению“ к ним близкое. И, тем не менее, ясно, что на самом деле это никакие не антиутопии, а нечто иное», – заявляет Л. Фишман¹. А. Чанцев именуется подобные произведения «антиутопии близкого действия»: «Вернее всего, было бы определить эти социально-политические фантазмы как дистопию, но – отнюдь не классического типа <...> как политическую сатиру (подчас на грани пасквиля, как у Доренко и Проханова). Однако все они, что для сатиры необычно, полны фаталистическими настроениями. <....> Эти романы – сатира, считающая себя антиутопией»².

Думается, что названные выше произведения близки антиутопии не только пессимистическими прогнозами, но и самоощущением авторов как созидателей новой реальности. Показательно признание В. Сорокина: «Я всегда описывал то, что не существует, миры, которые были во многом вымышлены. Но антиутопия как жанр очень привлекательна, она дает возможность быть творцом истории. И Берджес, и Оруэлл, и Замятин – все они как бы творили историю. В случае с „Сахарным Кремлем“ оказывается возможным получить некую площадку обозрения»³. Л. Фишман полагает, что «Сорокин создал полноценную антиутопию в классическом стиле, описав воплощение в будущем, как ему, вероятно, казалось, особо неприглядного варианта реакционного политического проекта»⁴. Критика вполне обоснованно усматривает серьезные изменения в направлении творчества писателя: отход от концептуализма к политической сатире. Действительно, В. Сорокин претендует на создание художественной модели, максимально полно отражающей пограничное между двумя веками состояние русской жизни в культурном, социальном и политическом аспектах. С этой целью он переносит действие произведения в 2030 год, экстраполирует в будущее, доводя до сатирического гротеска, нынешние государственные тенденции, предъявляя в форме цикла рассказов парадоксальную картину будущей России. Пространственная

¹ Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html>.

² Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // Новое литературное обозрение. 2007. № 4 (86). С. 271, 274.

³ Решетников К. Всем лизать „Сахарный Кремль“! // Stringer. 24.08.2008.

⁴ Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html>.

модель в «Сахарном Кремле» строится с опорой на ряд образов, к которым снова и снова возвращаются персонажи. Эти образы (прежде всего, сахарный Кремль) организуют антиутопическое пространство произведения. Роман Сорокина представляет собой авторский взгляд на развитие современной России, взгляд негативный, определяющий новый синтез компонентов в рамках одной жанровой формы. Это произведение, переосмысливающее не абстрактные утопические идеалы, а вполне конкретные общественные тенденции, использующее в процессе этого переосмысления сатирические приемы, иначе говоря – синтезирующее элементы антиутопии и политической сатиры.

Если в «Сахарном Кремле» формой абстрагирования становится лубочная антиутопия, то в «ЖД» объектом сатиры выступают социально-политические дискурсы. Изображая борьбу хазаров-либералов с патриотами-варягами, писатель аллегорически воспроизводит сегодняшний день. Жанровая неоднозначность произведения Д. Быкова отмечена всеми критиками. Сам автор, раскрывая в предисловии возможные значения аббревиатуры, отдает предпочтение трактовке – «Живые души». Жанровая отсылка к классической поэме Гоголя очевидна. Как и его гениальный предшественник, Быков избирает в качестве сюжетобразующей модель путешествия, позволяющую максимально подробно и широко представить картину русской жизни. По стране, обессиленной от войны, разрухи, экономических трудностей, по ее бесконечным фронтам и относительно спокойно-му тылу путешествуют персонажи романа. Действие лишь формально разворачивается в будущем, в идейно-смысловом отношении оно происходит вне исторического времени. Созданная Быковым художественная модель действительности содержит немало узнаваемых примет современности.

Появление новых жанровых образований, возникающих на базе антиутопии, совмещающих политическую сатиру («2008»), лубочный гротеск («Сахарный Кремль»), научную фантастику («ЖД»), вызвано необходимостью переосмысления русской культуры путем экстраполяции на современную социально-политическую ситуацию, что, в свою очередь, требует пересмотра роли автора и существенной коррекции жанрового мышления. Новая антиутопия воплощает свершившийся в реальности Апокалипсис – конец советского государства – и находится в процессе поиска альтернативных путей России к будущему.

Итак, количественное и качественное многообразие литературных текстов конца XX – начала XXI веков свидетельствует о том, что

возможности антиутопии далеко не исчерпаны, более того – этот прогностический жанр демонстрирует незаурядные способности к модификациям. Отвергнув жесткую идеологическую альтернативность классической антиутопии, современные прозаики настойчиво ищут нетрадиционные формы воплощения иных эстетических тенденций. Современная антиутопия вбирает в себя разноприродные элементы самых контрастных жанровых моделей: от эсхатологического мифа, идиллии, сказки – до политической сатиры и современных фэнтези. Одним словом, современная антиутопия – еще одно доказательство *конца традиционалистской художественной установки* как таковой.

СЮЖЕТ ДЛЯ НЕБОЛЬНОЙ УТОПИИ: «СЮЖЕТ» И «ЛИМПОПО» Т. ТОЛСТОЙ

О.В. Богданова¹

Мы знаем Пушкина – человека,
Пушкина – друга монархии,
Пушкина – друга декабристов.
Все это бледнее перед одним:
Пушкин – поэт.

А. Блок.

О назначении поэта (10 февраля 1921)

В 1999 году вышел сборник рассказов Т. Толстой «Река Оккервиль». В сравнении с предшествующим «На золотом крыльце сидели...» (1987) в сборник был включен новый рассказ «Сюжет». В канун 200-летнего юбилея А.С. Пушкина рассказ Толстой по-постмодернистски был связан с мифом-концептом «Пушкин», по-игровому рассматривал вопрос о возможной «случайности», которая могла бы изменить исход дуэли Пушкина и Дантеса. Накануне празднования юбилея поэта не одной Толстой приходила в голову утопическая фантазия о том, что могло бы случиться, если бы Пушкин выжил, что было бы еще им написано, дописано, переписано, как сложилась бы его дальнейшая жизнь, но главное – каковыми бы оказались жизнь и судьба всей России, русской истории в целом. Таковыми, кажется, и стали основные неназванные вопросы, вынесенные Толстой на обсуждение-осмысление. О них, наверное, и следовало бы говорить, анализируя рассказ-утопию. Но вслед за авторскими вопросами возникает еще один – читательский (исследовательский) – каким же образом, из «какого сора» вырос сам рассказ Толстой, что послужило непосредственным толчком к его созданию. Где и в чем та постмодернистская жизнь-игра, которая опосредует (благословляет) рождение нового текста?

Так сложилось в русской литературной истории (прошлой и настоящей), что пушкинские тексты и пушкинские биографические реалии давно обрели статус цельного сакрального мифа, стали своеобразным метамифом в отношении к литературе постмодерна, оказались наиболее привлекательным объектом для постмодерной игры современной литературы, актуализировали доминантный дискурс классической ли-

¹ © О.В. Богданова, 2011.

тературы, подвергшийся творческой переделке и переоценке. В этом смысле деконструкция мифа-концепта «Пушкин» обретает статус своеобразного «фирменного» жеста постмодерной литературы, проникнутой критико-скептическим отношением к абсолютам любого рода. Именно «пушкинский миф» диктует правила и условия игры, которую предпринимает Т. Толстая в своем тексте. В рассказе «Сюжет» Толстая переигрывает историю: в ее утопии Пушкин остается в живых, Дантес убит на дуэли (даже имя последнего едва вспоминается: «как бишь его?...»; с. 255)¹, но главное в другом. Толстая не выдвигает гипотезы возможных поэтических прозрений или прозаических откровений оставшегося в живых поэта. Роль художника Пушкина у Толстой изымается: она не дописывает за него незаконченные произведения, она не ищет «семена неосуществленной русской культуры» (Д. Мережковский), она не фантазирует по поводу возможного исхода его теперь уже долгой («скоро восемьдесят...», 256) жизни, она усматривает его заслуги в ином – в невольном и невидимом глазом деянии старого слезливого старикашки, в ярости набросившегося на «скверного мальчишку», малолетнего симбирского хулиганишку, «со всего размаху» всадившего «снежок-ледышку в старческий затылок» (256).

Рассказ Толстой назван «Сюжет». Как известно, с точки зрения литературоведения парным к понятию сюжет оказывается фабула, и различие между фабулой и сюжетом состоит в том, что фабула формируется последовательными событиями, имевшими место в литературной действительности, сюжет же организован их художественным отражением и волей автора. Несовпадение фабулы и сюжета – классический литературный прием. Именно им и пользуется Толстая: ее литературный сюжет не совпадает с фабулой реальных событий, название «Сюжет» изначально задает ракурс *литературного* прочтения всех событий, имеющих место в рассказе: мир ее рассказа – текст. И текст постмодерный, насквозь интертекстуальный, сложенный из мозаики литературных цитат и фактов, атрибутируемых и неатрибутируемых текстов, трансформированных в большей или меньшей степени макро- и микроцитат. Цитатами-эпиграфами открывается текст Толстой. Эпиграфов два – из Пушкина и из Блока: «И долго буду тем любезен я народу...» (Пушкин) и «Вот зачем, в часы заката / Уходя в ночную тьму, / С белой площади Сената / Тихо кланяюсь ему» (Блок). В обоих эпиграфах эксплицируется идея благодарности великому русскому

¹ Толстая Т. Река Оккервиль: рассказы. – М.: Подкова, 1999. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

поэту, однако лишь к финалу рассказа «Сюжет» станет ясно, что истоки этой благодарности у Толстой совершенно иные, чем те, что контекстуально заключены в приведенных поэтических текстах¹.

Начало рассказа «Сюжет», т.е. начало еще одной версии пушкинского мифа, связывается у Толстой со случайностью, с вмешательством «некой рядовой, непозитической птички Божией», которая «в тот самый момент, когда белый указательный палец Дантеса уже лежит на спусковом крючке», «спугнутая с еловых веток возней и топтанием в голубоватом снегу, какает на длань злодея» (251). Естественно, рука Дантеса произвольно дергается, пуля попадает Пушкину не в низ живота, а в грудь. Раненый поэт падает в снег, но целится, стреляет и убивает Дантеса. Сам же он, после длительного и мучительного выздоровления, остается жив. Т. Толстая намеренно избирает в качестве случайности ничтожнейшую из возможных – испуганную птичку, но ей этого достаточно: чем ничтожнее исходная трансформирующая деталь, тем грандиознее размах изменившихся (но не случившихся) «исторических» событий, тем зримее тяжесть и необратимость смерти поэта², а вместе с ней и драматизм утраты сместившейся доминанты исторического развития отечества.

Толстая вольно (*произвольно и фпривольно*) изменяет начало пушкинского сюжета, но при этом точно следует всем известным историческим фактам изображаемых событий. Уже первое упоминание Дантеса, а точнее его «*белого указательного пальца*», заставляет вспомнить известное предсказание гадалки то ли о белом человеке, то ли о белой лошади, с которыми Пушкина ожидает смерть. Снег, окружающий дуэлянтов, назван Толстой «голубоватым», т.е. окрашенным тонами приближающихся сумерек (время реальной дуэли приблизительно 16.30). Или, например, упоминание того обстоятельства, что, когда «полубессознательного» Пушкина секунданты увозят с места дуэли, то он что-то «бормочет, все словно *хочет что-то спросить*» (251). Очевидно, что недосказанное (недоописанное) Толстой в этом эпизо-

¹ Любопытно, что вслед за А. Битовым («Пушкинский дом») Т. Толстая открывает свое «пушкинское» повествование цитатами из этих поэтов, тем самым подтверждается ранее высказанная мысль о «ленинградско-петербургской» литературной школе, о близости поэтики Битова и Толстой. См.: Богданова О. Роман А. Битова «Пушкинский дом». – СПб.: СПбГУ, 2002. С. 61–92.

² В ничтожности и нелепости избранной (изменившей мир) случайности отчасти просматривается и авторское осознание нелепости и случайности смерти поэта.

де – исторический факт, имевший место пушкинский вопрос: «Убил я его?», воспроизводимый в записках П. Вяземского. Фактов Толстая будет держаться и в последующем повествовании: это и упоминание горьковатых ягод морошки, и хлопоты Жуковского, вывешивающего «скорбные листы на дверь» (252), и Даль, ухаживающий за раненым, и любимое Пушкиным междометное «чорт» (253, 255), и лицейское прозвище «Обезьяна», обращенное к Пушкину уже много позже дуэли («старая обезьяна», 256), и многое другое.

Изначально избранное противопоставление (дуализм) реального и фантазийного, имевшего место и воображаемого опосредует двухчастную композицию рассказа: как сам сюжет, так и образ главного героя (героев) оказываются парными, двойными, дублетными. Прием противо- и со-поставления становится главным организующим приемом рассказа. Параллелизм событий не только угадывается, но подчеркивается автором. Уже в самом начале рассказа противо-парность дает себя знать в судьбах участников дуэли: Пушкин жив, Дантес убит (кажется, ничто не мешало Т. Толстой оставить своего Дантеса в живых, но тем самым был бы снят контраст и противопоставленность реальности, что не отвечало художественной задаче автора). Толстовское общество пушкинского времени разделяется на *две* партии – партию убитого и партию раненого («есть чем скрасить зиму, о чем поболтать *между* мазуркой и полькой», 251). Даже не противопоставленные по сути реакции жены и императора в тексте Толстой кажутся разнотелыми: «Наталя Николаевна в истерике, Николай в ярости» (251). Так двусоставность изображаемых событий задается автором изначально, программируя двойственность (или парность, т.е. взаимозависимость) последующих событий.

Толстая блестяще передает состояние бреда, в котором пребывает ее раненый герой. «Пушкин в забытьи, Пушкин в жару» – и это его состояние дает возможность автору воссоздания бредовых мыслей и бредовых видений героя. Рекомендации больному «ветеранов двенадцатого года», их воспоминания о том, что ранение подобно огню и непрекращающейся пальбе в теле («как разрывы тысячи ядер», 252), провоцирует в «горячем мозгу» поэта образ Полтавского боя. В его воспаленном сознании пробегают видимые им в юности образы «ущелий Кавказа», «мерещится прохлада пятигорских журчащих вод», грезится «грибодовская телега». И эти реалии перемежаются строками написанных и не написанных еще стихов, своих и чужих, современных ему и тех, что будут созданы много позднее.

Прием каламбура позволяет от личности перейти к образу, от субъекта к объекту: «<...> кто-то положил остужающую руку на горячий лоб – Даль? – Даль. – Даль заволакивает дымом, кто-то падает, подстреленный, на лужайке, среди кавказских кустиков, мушмулы и каперсов; это он сам, убит, – к чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор? – шотландская луна льет печальный свет на печальные поляны, поросшие развесистой клюквой и могучей, до небес, морошкой; прекрасная калмычка, неистово, туберкулезно кашляя, – тварь дрожащая или право имеет? – переламывает над его головой зеленую палочку – гражданская казнь <...> Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая! Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом <...> Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах. Расстрелять, – тихо и убежденно говорит он, – ибо я перестал слышать музыку, румынский оркестр и песни Грузии печальной, и мне на плечи кидается анчар, но не волк я по крови своей <...>» (252).

В видениях одна ассоциация цепляется за другую, имея под собой основания и даже своеобразную логику: Владимир Даль превращается в туманную даль, лермонтовская «Смерть поэта» оказывается собственной смертью и тут же появляется шотландская луна, напоминая о корнях лермонтовского рода, о некоем шотландце Лермонте, развесистая клюква оборачивается развесистой морошкой (причем клюква еще раз и по другому поводу отзовется позднее), а в блоковском «Не слышу музыку революции» последняя вытесняется песнями Грузии печальной и т.д. Если эти бредовые ассоциации на основе метонимического переноса выстроить в имена, то получим едва ли не всю историю русской литературы «от Пушкина до наших дней» – от Жуковского и Гоголя через Достоевского, Толстого и Чехова (по упоминанию вагона из-под устриц и *ich sterbe*) вплоть до Брюсова и Пастернака¹. Однако «поддержки» во второй половине рассказа этот бред не получает, хотя, вероятно, мог бы быть отражен в «заговариваниях» и в «забывчивости» доброго «патриотичного» старичка Ульянова в финале рассказа.

Между тем бред раненого Пушкина имеет и свой не игровой, но сущностный смысл: по воле автора, поэт осознает бессмысленность и бесцельность своей жизни, «с отвращением читает полную обмана жизнь свою» (252). Все больше приходя в себя после болезни, он «понял вдруг, что <...> в аду» (253). А несколькими страницами позже уже сильно состарившийся Пушкин у Т. Толстой скажет: «Жизнь про-

¹ И весь этот ряд вмещает в себя Пушкин, его гений, его сознание

шла». И в стилистике еще не написанного к этому времени Бенедикта из «Кыси» добавит: «Все понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу. Нашел ли? Нет. И теперь уже вряд ли...» (256). Тем самым Толстая как бы признает «закономерность» и «своевременность» смерти поэта: не торопит ее, не присоединяется к сторонникам теории поиска смерти Пушкиным в последние месяцы, но всерьез осознает неизменность ее, невозможность перепрограммирования результатов дуэли. Но это внутри текста, а на поверхности – игра. И в этой игре действующим лицом оказывается «старый, уже старчески неопрятный, со слезящимися глазами, с трясущейся головой, маленький и кривоногий, белый как вата, но все еще густоволосый и курчавый, припадающий на клюку» Пушкин (255). Тот стареющий и малопривлекательный Пушкин, который чем-то напоминает пушкинского старика из «Золотой рыбки». Это к нему обращается Наталья Николаевна: «Куда собрался, *дурачина!* <...> Сидел бы дома» (255)¹. Толстовский Пушкин пережил возвращение декабристов из Сибири, стал свидетелем отмены крепостного права, прочел ранние нравоучительные рассказы Л.Н. Толстого² и даже написал ему письмо (тот «на письмо не ответил»: «Щенок!», 255). Давно уже написаны «Выстрел», «Метель», «Гробовщик»: «Кто это помнит теперь, кто читает старика?...» (256).

И этот старик, оказавшийся в маленьком провинциальном городке на Волге в надежде дописать «Историю Пугачёва»³, увидеть подлинные документы («дневники», «письмо») разбойника, которые обещал ему показать «один любитель старины» (255), здесь, в Симбирске, сталкивается со «скверным мальчишкой», другим «разбойником» (257), и в ответ на смертельный, брошенный ему в голову «снежок-ледышку» бьет его «наотмашь», «лупит клюкой»⁴ – «по маленькой рыжеватой головке <...> по нагловатым глазенкам, по оттопыренным ушам – по чему попало» (256), бьет до тех пор, пока сам не падает за мертво, «и тенистые аллеи смыкаются над его черным лицом и белой головой» (257).

В рассказе Т. Толстой наступает «момент истины»: по версии современной писательницы, роль Пушкина в российской истории могла бы быть совершенно иной, чем та, что досталась ему. История России

¹ Сигнальное слово «дурачина» – интертексема.

² Т. Толстая (скорее всего) апеллирует к повести Л. Толстого «Детство», которая в 1852 году была напечатана в журнале «Современник».

³ Или точнее – «Историю Пугачёвского бунта».

⁴ Вот где отзывается «развесистая клюква» начала рассказа — в клюке, с которой не расстается толстовский Пушкин (С. 255, 256).

с выжившим после дуэли Пушкиным могла бы быть иной. Без революции. Без «кухарок, которые будут управлять государством». Без «скотов пролетарских» (259), ибо битие пушкинское оказалось Володе Ульянову «вроде бы <...> и на пользу»: «И точно: еще больше приналег на ученье, баловства со всякими там идеями не допускал ни на минуточку, да и других одергивал, а если замечал в товарищах наималейшие шатания и нетвердость в верности царю и Отечеству, то сам, надев фуражечку <...> отправлялся и докладывал, куда следует» (259). Ульянов теперь «квартиру завел хорошую», «обставил мебелью модною», «купил дачу в Финляндии», стал «господином приличным» – «золотые очки, бровровый воротник» (260). И «вообще <...> простых людей очень не любил», говорил: «фу <...> проветривай после них <...> Расстрелять их мало...» (259). К 1918 году последовательно и старательно дослужился до поста министра внутренних дел.

Во второй части рассказа Толстая переписывает другой миф, теперь уже не миф «Пушкин», а миф «Ленин». Переписывает тщательно: история России представлена без бурь и потрясений. Доживает свои дни в мире и спокойствии император Николай II («Его Величество Николай Александрович почил в Бозе», 262), его сменяет молодой цесаревич наследник. Умирает по старости (не от отравленной пули, а «хватил удар»¹) «добрый» и «честный», заговаривающийся и беспамятный «патриотичный» старик-либерал Ульянов. И эта «другая история» становится отзвуком, отражением, следствием смоделированного Т. Толстой результата той счастливой для Пушкина дуэли, которая состоялась между ним и Дантесом.

Толстая по-постмодернистски – *буквально* – реализует метафору «выбить дурь из головы», так и происходит в ее рассказе. В ярости и гневе «заезжий арап отлупил палкой по голове» (257) малолетнего симбирского хулигана, да так отлупил, что когда после смерти старика Ульянова благополучно здравствующий «придворный доктор, лейб-медик Боткин из научного любопытства испросил дозволения вскрыть покойнику череп» (262), то оказалось, что «мозг с одной стороны оказался хорошего, мышиноного цвета, а с другой – где арап ударил – вообще ничего не было», «чисто» (262). Толстая озорно обыгрывает известный исторический факт – результат вскрытия черепа Ульянова-Ленина доктором Семашко – и констатированное врачом свидетельство об атрофии половины головного мозга лидера мирового пролетариата интерпретирует по-своему. По Толстой, без Пушкина

¹ Игра слов: отчасти тот самый удар, что нанес ему старик-арап.

некому было – в прямом и переносном смысле – выбить дурь из головы Володи Ульянова, направить исторический процесс развития России в нужное русло. Причем у Толстой факт встречи Пушкина и Володи Ульянова предстает как вариант еще одной дуэли, участником которой вновь становится поэт. И эта вторая дуэль, по Толстой, могла бы быть более значима и судьбоносна, чем первая (sic: первая – в рассказе). Любопытно, что Толстая со скрупулезной точностью дублирует детали обеих дуэлей, дословно повторяя ощущения и чувства, переживаемые поэтом в обоих случаях. Так же как во время дуэли с Дантесом после выстрела последнего Пушкин чувствует: «Какая боль! Сквозь туман, застилающий глаза, он целится, стреляет в ответ...» (251), в случае столкновения с мальчишкой-хулиганом в Симбирске после удара по голове ледяным комом Пушкин вновь ощущает: «Какая боль! Сквозь туман, застилающий глаза, старик <...> едва различает <...> хохочущий щербатый рот...» (256)¹.

Толстая блестяще обыгрывает реальные исторические детали, суммируя и сопоставляя события, виртуозно сопалагая их в новой комбинации, художественно подменяя одну другой. «Прекрасная калмычка» из первой части рассказа (252) у Толстой оказывается возможной прародительницей Ульянова, что прочитывается в портретных чертах подростка, в его «прищуренных калмыцких глазенках» (256). И не важно, что татарское начало потеснено калмыцким (по сути верно – восточное). Выживший после ранения Пушкин в поисках новых фактов (например, Пугачёвского бунта, а не истории Петра) действительно мог отправиться в путешествие по Волге, например, в Симбирск – тот самый город, в котором не только довелось родиться Ульянову, но еще и в тот самый город, в котором много раньше гостевали буйные участники мощного народного выступления во главе... со Степаном Разиным. И для Т. Толстой не важно, что то были разинцы, а не пугачёвцы, не важно, что Петр вытеснен Пугачёвым, что Оренбург подменен Симбирском, что не(на/до)писанной Пушкиным оказывается не «История Пугачёва», а задуманные «Песни о Стеньке Разине»: фиктивная топонимика и переподстановка имен утопает в обилии исторических фактов, подобранных на основе сближения. Решающей оказывается реальная *литературная* деталь – зафиксированная сознанием обывателя знаменитая калмыцкая сказка, которую

¹ Даже «траурные ленточки в кружевах» (С. 251) найдут свое отражение в последующей толстовской истории: во второй половине рассказа услужливый, как грибоедовские Молчалин или Загорецкий, Ульянов будет хвалить со вкусом подобранные «кружевца» (С. 260).

рассказывает Пугачёв Гринёву в «Капитанской дочке», выпуклая деталь художественно реальной пушкинской истории, которая обеспечивает сближение и взаимозамещение исторических, т.е. реальных, но разновременных фактов. Хаотизация ономаσιологических и топонимических фикций позволяет эксплицировать типическое во вновь созданной Толстой симулятивной реальности, найти национальные (мистифицированные) универсалии, которые принимаются на веру воспринимающим сознанием читающего¹.

Вторая (парная, дублетная) «дуэль» заставляет толстовского Пушкина пробудить в памяти детали прежней дуэли, вспомнить имя давно забытого (всеми²) «этого, как его...» Дантеса-мерзавца (256). В этой второй дуэли выплескиваются наружу давно скопившиеся обиды: «Вот тебе! За обезьяну, за лицей, за Ванечку Пушкина, за Сенатскую площадь, за Анну Петровну Керн, за вертоград моей сестры, за сожженные стихи, за свет очей моих – Карамзину, за Черную речку, за все! <...> За все, чему нельзя помочь!» (256–257). Пушкин погибает у Толстой в этой последней дуэли, но миссия его на земле оказывается выполненной: теперь история России пойдет по иному, по исконному, по предначертанному ей свыше пути. И залог этого – деяние Пушкина, не поэта, а человека. За это кланяются ему потомки, за это благодарна ему вся Россия. Именно эта благодарность – за выправленную историю – звучит в приведенных цитатах-эпиграфах в начале рассказа. Присущий поэтике постмодерна прием обманутого ожидания реализуется в тексте в полной мере: привычная признательность за развитие русской литературы, русского языка, русского самосознания сменяется (обманно-игриво подменяется) Толстой благодарностью за очень конкретную и опредмеченную «чистку мозгов», абстрактная туманность уступает место обытовленной конкретике, ожидание благодарности актуализируется, но его этический вектор оказывается ориентированным в иную сторону.

Итак, по Т. Толстой, заслуга Пушкина не в его поэтическом наследии, а в том, что «влияние» поэта изменило нрав Ульянова («нравом вроде бы стал поспокойнее», 257). Аксиологический аспект (несозданного, ненаписанного) «позднего» творчества поэта («Пушкина незавершенных замыслов» – Д. Мережковский) снимается и подменяется инвариантом прототипической реальности, в которой значимым, миро-

¹ Отчасти в этом сюжете угадывается некая возможная парность к тому бреду, который переживал раненый Пушкин в период выздоровления.

² Желанная месть всех пушкинистов убийце Дантесу.

созидающим, судьбоносным оказывается действие, непосредственное *воздействие* не творчества, но деяния Пушкина. Сама по себе гипотеза вполне неординарная и любопытная, но, кажется, не вполне татьяны-толстовская. Дело в том, что несколькими годами раньше был написан рассказ В. Пелевина «Хрустальный мир», опубликованный в сборнике рассказов «Синий фонарь» (1992), в котором начинающий писатель высказывал сходную мысль и представлял ее более определенно и развернуто. По словам пелевинского героя Юрия, «миссия есть у каждого <человека>, просто не надо понимать это слово торжественно»: «„Вот, например, Карл Двенадцатый всю свою жизнь воевал. <...> Чеканил всякие медали в свою честь, строил корабли, соблазнял женщин. Охотился, пил. А в это время в какой-то деревне рос, скажем, некий пастушок, у которого самая смелая мечта была о новых лаптях. Он, конечно, не думал, что у него есть какая-то миссия, – не только не думал, даже слова такого не знал. Потом попал в солдаты, получил ружье, кое-как научился стрелять. Может быть, даже не стрелять научился, просто высовывать дуло из окопа и дергать за курок – а в это время где-то на линии полета пули скакал великолепный Карл Двенадцатый на специальной королевской лошади. И – прямо по тышке...“ Юрий повертел рукой, изображая падение убитого шведского короля с несущейся лошади» (299)¹. И далее герой продолжает свои рассуждения: «Самое интересное <...>, что человек чаще всего не догадывается, в чем его миссия, не узнает того момента, когда выполняет действие, ради которого был послан на землю. Скажем, он считал, что он композитор и его задача – писать музыку, а на самом деле единственная цель его существования – попасть под телегу на пути в консерваторию.

– Это зачем?

– Ну, например, затем, чтобы у дамы, едущей на извозчике, от страха получился выкидыш и человечество избавилось от нового Чингисхана. Или затем, чтобы кому-то, стоящему у окна, пришла в голову новая мысль. Мало ли...» (299–300).

По примеру пелевинского героя Т. Толстая и моделирует рассказ-утопию «Сюжет», именно таким образом рассматривает и трансформирует исполнение миссии Пушкиным на земле. Не как результат поэтического – пророческого – творчества Пушкина, а его внешне случайного, но по сути предначертанного судьбой (или Толстой) поступ-

¹ Здесь и далее цитаты из «Хрустального мира» и «Мардонгов» даются по изд.: Пелевин В. Generation 'П': рассказы. – М.: Вагриус, 1999, с указанием страниц в тексте.

ка. Сопричастность В. Пелевину прочитывается в рассказе Толстой со всей очевидностью: именно отсюда (из рассказа Пелевина) в бреду раненого Пушкина появляется образ Полтавского боя¹, именно вслед за пелевинскими героями Толстая переписывает историю революционных лет², вероятно, даже слово «мастодонт» (256) «подслушано» Толстой у Пелевина. Ведь именно оно ассоциативно, на звуковом уровне пересекается с пелевинским словом «мардонг», которое у последнего означает «объект <...> иступленного поклонения» (с. 417) и которым в рассказе «Мардонги» оказывается ни кто иной, как Александр Сергеевич Пушкин.

Странное слово, вынесенное в название рассказа, объясняется Пелевиным следующим образом: «Слово „мардонг“ тибетское и обозначает целый комплекс понятий» (416). По словам автора, первоначально так назывался культовый объект, который получался в результате ритуальных преобразований тела умершего человека (человека, который «при жизни отличался святостью, чистотой или, наоборот, представлял собой, образно выражаясь „цветок зла“») – в итоге тело такого человека на Востоке не зарывалось в землю, а обряжалось в халат, обмазывалось глиной и штукатуркой, разрисовывалось под портретные черты умершего и устанавливалось обычно возле дороги в качестве объекта «иступленного поклонения», либо «настолько же иступленного осквернения» (417), в зависимости от обстоятельств.

Восточная традиция, по словам автора «очерка»³, получила несколько иную интерпретацию на западной (и собственно на русской) почве – мардонгами стали называть последователей учения некоего Николая Антонова, который проповедовал идею изживания смерти. Оказывается, что «смерти нет потому, что она уже произошла, и в каждом человеке присутствует так называемый внутренний мертвец, постепенно захватывающий под свою власть все большую часть личности». Жизнь, по Антонову, – «не более чем процесс вынашивания трупа, развивающегося внутри, как плод в матке»: «Физическая же смерть является конечной актуализацией внутреннего мертвеца и представляет собой, таким образом, роды. Живой человек, будучи зародышем трупа, есть существо низкое и неполноценное. Труп же

¹ Условно говоря, в образе Полтавской битвы Карл XII – от Пелевина, Петр – от Толстой.

² Действие рассказа Пелевина происходит в Петрограде накануне решающей исторической ночи с 24 на 25 октября 1917 года.

³ Так определен жанр рассказа Пелевиным.

мыслится как высшая возможная форма существования, ибо он вечен (не физически, конечно, а категориально)» (418).

Сама по себе кажущаяся странной, данная идея при определенной точке зрения на нее обретает некую логическую перспективу и оправдание. Смерть зарождается в человеке с момента его собственного рождения, она все более овладевает телом, и к исходу человеческой жизни торжествует. Ничего аномального в этой идее нет: жизнь и смерть – лишь неразрывные компоненты одного и того же субстрата (в данном конкретном случае – человека), два сообщающихся сосуда, и начало жизни есть победа и преобладание ее над смертью, смерть же – момент торжества последней над жизнью и т.д. Как было сказано, в рассказе В. Пелевина образцом русского мардонга оказывается Пушкин. Причем, в отличие от восточной традиции Пушкин – не глиняная мумия, а *духовный* мардонг. Обстоятельствами, которые мумифицировали (по сути – мифологизировали) Пушкина, по словам автора рассказа, стали «обстоятельства смерти <Пушкина> и их общественного осознания», а также (sic!) «однозначность трактовки мыслей и мотивов скончавшегося» (с. 418). Мардонгизация, по Пелевину, есть процесс выхолащивания жизни, подмены живого человека неким каноном, трафаретом, идеей (или ее спекуляцией). Мардонг Пушкин – духовный, но даже литературная составляющая его образа, сценография его произведений, музыкальное переложение его прозы, пьес, поэм становятся факторами «оштукатуривания» личности поэта. По Антонову, «духовный мардонг Пушкина был готов к концу XIX века, причем роль окончательной раскраски сыграли оперы Чайковского» (419).

Последнее утверждение (как и весь текст в целом) словно бы насквозь пронизаны иронией. И, кажется, ироничность снимает налет серьезности и взвешенности общей, на первый взгляд, абсурдной идеи рассказа. Однако повествование о том, как Антонов строил свой собственный мардонг, вновь обнаруживает прочную и не-смешную связь с образом Пушкина, возвращает рассказ к нешуточному background-у: в последние годы своей жизни Антонов говорит только о величии Пушкина, тем самым (по словам рассказчика) укрепляет и достраивает пушкинский мардонг. Только так и становится возможным укрепить свою собственную значимость в литературе – на основе мардонга великого предшественника. Итак, по Пелевину, Пушкин – русский «духовный мардонг», т.е. личность, «оставившая заметный след в групповом сознании» (418). Мардонг Пушкина сложился уже

«к концу XIX века». Главная мантра, распеваемая у Пелевина в честь мардонга Пушкина: «Пушкин пушкински велик...» (420).

Подобно Т. Толстой, В. Пелевин иронизирует по поводу мифологизированного Пушкина, однако в качестве объекта актуализации главного отечественного духовного мардонга им избирается все-таки Пушкин, а, например, не Блок, еще раз подтверждается традиционная сентенция: «Пушкин – наше все...» В пелевинском подходе ошутима близкая ему (в силу житейских приоритетов) буддийская компонента – возвеличивание через отрицание. Однако последнее, имея свои корни (вероятно, действительно) в буддизме, нисколько не противоречит философии современного постмодерна и даже становится одним из его основополагающих принципов, близких в том числе и творчеству Толстой. Итак, становится очевидным, что первый сборник текстов Пелевина имел непосредственное влияние на Толстую и послужил рождению рассказа «Сюжет», т.е. и в этой истории роль и предназначение (миссия), не угаданные самим человеком (в данном случае – Пелевиным), оказались выполненными, рассказ Татьяны Толстой написан в том числе благодаря творчеству Виктора Пелевина.

Справедливости ради, следует упомянуть еще один ближайший «претекст», который может быть назван в связи с историей создания рассказа Толстой «Сюжет» – «Вычитание зайца» А. Битова, в котором один из первых «постмодерных пушкинистов» рассуждает о том, что «окажись Пушкин на Сенатской... история наша была бы другая. Как была бы она другая, переживи он роковую дуэль...» (Вычитание зайца, 44). В том же тексте современный классик продолжает о своем Пушкине: «Жизнь без вариантов. Жена, дети, мундир... Потребность единственного возможного побега – творческого – становится хронической, ежегодной... Когда такой побег срывается <...> остается один выход – дуэль» (109) – каковая и изображена в рассказе последовательницы Битова Татьяны Толстой. Однако важнейшим импульсом к созданию «Сюжета», кажется, все-таки послужил именно сборник Пелевина. Вопрос был поставлен Битовым, но ответ на него (позже) пришел через Пелевина¹. Другое дело, что «измененная» – смоделированная – история России, по Толстой, кажется, все равно входит в свое историческое русло: последней фразой в рассказе «Сюжет» становится упоминание о приходе к власти нового политического лидера: «господин Джугашвили, кажется, фамилия...» (262).

¹ Ср. у И. Яркевича: «<...> я никогда не смогу ему простить, что он <Пушкин> не предотвратил проклятый октябрь. Пунш и триппер были ему дороже» («В Турцию»).

Еще один пушкинский сюжет опробован и развит Т. Толстой в рассказе «Лимпопо» (1990). В отличие от «Сюжета» здесь автор не реконструирует прошлое, но созидает будущее. Герои Толстой пытаются продуцировать ближайшее грядущее и ожидают рождения нового Пушкина «как последнюю нашу надежду». «„Пушкина просрали! – горячился Спиридонов. – Пушкина бы сюда!..“ – „Будет Пушкин! Сделаем Пушкина!“ – обещал Ленечка»¹. Повествование в рассказе «Лимпопо» ведется от первого лица, от авторского персонажа (можно сказать, почти от лица лирической героини, ибо вся проза Толстой поэтически организована, опосредована законами поэтического текста, и рассказ «Лимпопо» в том числе²). Герой-повествователь рассказывает об истории «международных любовников» (интернациональной пары) Ленечки и Джуди, молодого человека из «поколения сторожей и дворников» и африканской стажерки-ветеринара, приехавшей в Советский Союз «лечить зверюшек...» По мысли автора и ее героев, «интеллигент (Ленечка) и негр (Джуди) должны соединиться брачными узами, и этот союз униженных и оскорбленных, уязвленных и отверженных, этот минус, помноженный на минус, дает плюс – курчавый, пузатый, смуглый такой плюс; повезет – так сразу будет Пушкин...», «нет, еще раз ухнем, и еще раз ухнем, а то внуковждем, правнуков, и в гроб сходя, благословлю! – постановил Ленечка».

В данном рассказе Толстой, кажется, меньше (чем в «Сюжете») интересуется собственно пушкинский сюжет, здесь более выпукло и емко звучит линия жизни ее авторского персонажа, имеющая свои ответвления, подсюжеты, динамичные ходы. Однако и в этом рассказе композиционное ядро составляет образ затекстового Пушкина – Пушкина былого и Пушкина ожидаемого. Внетекстовые коннотации концепта «Пушкин» дают себя знать уже в том, что герои рассказа ожидают рождение не просто арапчика, негритенка, эфиопа, но обязательно гениального поэта, «незаконнорожденного» Ганнибала (так иронично поименована молодая пара в рассказе Толстой), «беззаконного младенца», который запрограммирован унаследовать поэтический гений выдающегося «предка». И кажется, что никаких других составляющих, кроме как «интеллигент» (к тому же поэт: о Ленечке – «он был

¹ Толстая Т. Река Оккервиль: рассказы. – М.: Эксмо, 2006. С. 316.

² В качестве примера можно привести ритмически организованные троекратные повторы, характерные для прозы Толстой: «прощай <...> прощай <...> навек прощай» или «моя коммунальная кухня <...> оглашалась безумными Ленечкиными текстами, протестами и тостами» и др., обильно рассеянными по тексту рассказа.

поэтом») и «негр» (Джуди почти из ганнибаловской Эфиопии), для рождения нового Пушкина не требуется, эксперимент героев неизбежно должен увенчаться успехом, ибо в нем единственное и последнее спасение России – «сберечь последнюю свечу, последнюю слезу, последнюю букву рассыпанного своего алфавита».

Залогом рождения Пушкина будущего становится пушкинское слово, которое ненавязчиво звучит в тексте: то Ленечка («вдохновенный сам по себе») примеривает на себя роль Державина, который юного поэта «...заметил / И в гроб сходя благословил...», то строки пушкинской эпитафии на смерть младенца Волконского угадываются в некрологе Ленечки:

Малютка Петр, с огнем играя,
Достиг теперь преддверья рая,
Вкушая райский ананас,
Малютка, Петр, молись за нас!

Материализация «поэтической веры» находит себя даже в выпивании лобзиком братом Ленечки некоей полочки, на которую «он поставит сочинения будущего Пушкина». Однако «к лету Пушкина все еще не было» (встреча героев произошла зимой), а спустя какое-то время Джуди отчего-то умерла, и Ленечка куда-то исчез («где теперь Ленечку найдешь?..»), остались лишь «несчастья и безобразия». Пушкинская линия кажется только намеченной, быстро исчерпанной, однако за пределами текста рассказа (или в глубине его) дело обстоит совершенно иначе, пушкинские аллюзии продолжают незримо присутствовать в тексте, порождая все новые емкие смыслы.

В «Лимпопо» пушкинский сюжет становится только *поводом* для размышлений о себе, о творчестве, о жизни, о любви – о многом, что волнует главную героиню, автора-повествователя. Нереализованность пушкинского сюжета оказывается знаком несостоявшегося сюжета героини-повествовательницы, нерождение нового Пушкина является собой факт неудавшейся жизни персонажа («Прощай, Джуди, не ты одна пропала ни за грош, пропадаю и я <...>»). Поминальное, обращенное к Джуди, почти дословно повторенное авторское «прости-прощай» композиционным кольцом охватывает весь текст, открывая («выпила за помин души...») и замыкая повествование («выпью <...> за помин Джудиной души...»), воронкообразно, по уходящей вглубь спирали располагая Пушкина истинного, Пушкина не родившегося и саму героиню, всех вместе в едином водовороте времени, выстраивая своеобразную параллель (не между героями рассказа, но между их не сложившимися судьбами).

Кольцевая композиция «Лимпопо» словно бы обрамляет поведенную рассказчицей историю Джуди и Ленечки, но не только ее, еще и историю лирической героини, историю Пушкина, историю русских вообще. Неразрывная связь времен («вечный круговорот превращения материи») оборачивается у Т. Толстой неразъединимым кольцом, которое в своем радиусе замыкает все происходящее в прошлом, настоящем и будущем, превращает все сущее (в «насмешку над нашими чаяниями») в глупую и нелепую шутку бессмысленной жизни («у нас никогдашеньки, ничеготеньки не происходит...»)¹ Таким образом, рассказ «Лимпопо», вышедший в 1990 году, оказывается созвучен рассказу «Сомнамбула в тумане», вышедшему в 1988-м². И в данном (псевдо)утопическом тексте, как и в «Сомнамбуле», Т. Толстая обнаруживает грустный итог своих писательских наблюдений – бессмысленность и бестолковость окружающего, бессмысленность и бестолковость писания. Как своего, так и чужого. И именно эти рассказы Толстой – «Сомнамбула в тумане», «Лимпопо», реже других появляющиеся в сборниках писательницы, – становятся знаком *позднего* творчества, сигналом завершения творческой деятельности молодого талантливого художника, началом коммерциализации ее текстов, когда стало «возможно рукопись продать...», когда неоконченный и заброшенный в 1990-х текст несостоявшейся антиутопии «Кысь» стало можно искусственно *мертвовозродить* в начале 2000-х³.

¹ И даже название рассказа – «Лимпопо» – становится экспликатом абсурдности и бестолковости окружающей жизни, так как ничего общего не имеет с родиной Джуди (река Лимпопо протекает в Ботсване), упоминание Лимпопо скорее отсылает к сказочной путанице К. Чуковского, чем к (почти) реальной джудиной Эфиопии.

² См.: Аверьянова Е., Богданова О. Мир и текст в рассказе Т. Толстой «Сомнамбула в тумане» // Бронзовый век русской литературы: сб. ст. – СПб.: СПбГУ, 2008. С. 91–102.

³ Образ Пушкина появляется и в тексте романа «Кысь», становясь одним из знаков-символов культурной традиции. Но невысокий художественный уровень романа не позволяет всерьез говорить об образе Пушкина или пушкинских мотивах в данном тексте. См.: Богданова О.В. «РАМАН» Татьяны Толстой «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. – СПб.: Филол. факультет СПбГУ, 2007. С. 16–37.

УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В НОВЕЙШЕЙ ПРОЗЕ: ПОИСКИ ФОРМЫ

Т.М. Колядич¹

Выбранное нами название не случайно, оно связано с задачами, поставленными автором: проследить, сохранила ли утопия свою форму или перерождение оказалось настолько сильным, что от целостной структуры остались отдельные части (мотивы, образы, некоторые приемы). Конечно, для полного раскрытия темы необходим обширный эмпирический материал, требующий тщательного осмысления и обобщения, но и современные тексты позволяют сделать достаточно обоснованные выводы.

Сегодня многие авторы пытаются создавать альтернативные миры, но не слишком заботятся об их достойном художественном оформлении, так что произведение проигрывает по фабульной динамике и психологическому настроению. Но так ли это важно? Может быть, наступил период, когда текстов, переворачивающих сознание поколений, уже создано не будет, появятся только развлекающие, несущие общедоступный минимум знаний, вроде текстов П. Козляо или нашего соотечественника В. Пелевина, использующего пиар-технологии, механизмы создания печатной продукции. Попробуем разобраться, привлекая произведения последнего двадцатилетия, обозначенного исследователями как «переходный период» и «нулевое десятилетие»². Хотя подобное выделение и возможно, все же, несмотря на отличие художественной проблематики, отчасти образной системы, принципиального обновления поэтики не наблюдается. Точки соприкосновения видятся в сохранении социалистической парадигмы. Как известно, в литературе социалистического реализма условность оставалась одним из важнейших приемов. В современных текстах сходство чаще заметно на пародийном уровне, выстраиваемом с помощью гипербола и гротеска (произведения В. Сорокина).

Появление предвиднических текстов (антиутопий, произведений альтернативной истории) всегда вызвано конкретными причинами. Как и исторические романы, они появляются в переломные моменты, позволяя прогнозировать будущее, прояснять настоящее в рамках ав-

¹ © Т.М. Колядич, 2011.

² Переходный период – 1990–2000 гг.; нулевое десятилетие – 2000–2010 гг. См.: Чупринин С. Русская литература сегодня: жизнь по понятиям. – М.: Время, 2010.

торского понимания событий. Первыми условную модель предложили те, кто склонен к фантастическому мировидению, поскольку традиционная фантастика (произведения Ж. Верна) отступила на задний план. В 1990-е годы возникает интересная разновидность *юмористической фантастики*, яркими представителями которой остаются А. Белянин и М. Успенский¹. Трилогия «Приключения Жихаря» («Там, где нас нет», «Время оно», «Кого за смертью посылать», 1995–1998) заставила спорить об избранной форме, хотя с самого начала было ясно, что Успенский использует жанровый симбиоз. Структурообразующим становится сказочный мотив, традиционный для волшебной сказки, когда герой отправляется на поиски очередного предмета или добывает себе невесту. Условность изображаемого мира усиливается за счет временных экспериментов и фантастических реалий. Действие якобы происходит в стародавние времена, где мыши и тараканы умеют разговаривать и даже настаивают на своих правах: «Мыши в домах до того обнаглели, что садились за стол вместе с хозяевами и нетерпеливо стучали ложками»². Общее текстовое пространство определяется сюжетообразующим мотивом пути. Образ Дороги становится символом поиска героями смысла жизни, нравственного прозрения. В современных антиутопических конструкциях данный образ доминирует, позволяя ввести систему временных координат (герой помещается во вневременное пространство, где точная локализация событий особого значения не имеет). Обобщений не предполагается, философские квинтэссенции чаще всего представлены постулатами или штампами.

В создаваемом автором условном мире с героем не происходит никаких перемен, хотя характеристика и динамическая, за счет того, что образ персонажа дополняется новыми штрихами. Психологические мотивировки поступков отсутствуют, сохраняется парадигма героя – защитника своей земли. Да и в странствие Жихарь отправляется по вполне прагматическим причинам, как и былинный Илья Муромец, он осмеливается противоречить Князю, отвергает его «дар» (отравленную ложку), кинув ее так метко, что чуть не разбивает голову повелителю, дружинники позднее могли бы хвастаться – «на столе у них сегодня были княжьи мозги»³. Ироническая интонация дополняется грацией (используется и гипербола): «Щедро обливаясь кровью

¹ См. нашу главу в пособии «Фантастическое направление и его своеобразие», написанную в соавторстве с Ф.С. Капицей // Русская проза конца XX века. – М.: Академия, 2005. С. 98–126; 126–144.

² Успенский М. Приключения Жихаря. – М.: Альфа-книга, 2008. С. 7.

³ Там же. С. 14.

и метко плюясь друг в друга выбитыми зубами», «верные соратники» сбрасывают Жихаря в Бессудную Яму. По мере развития сюжета биография персонажа обогащается новыми подробностями, он становится Джихаром Многоборцем, прошедшим «с боями и драками чужие земли», достигнувшем «пределов света и там покоровившим своей воле Мирового Змея». Наконец, герой возвращается в родное Многоборье и собирается стать Князем. Так образуется общее повествовательное пространство. Образы властителей (указания на них должны вызвать в сознании читателя определенные ассоциации) отсылают к известным историческим, библейским персонажам (царю Соломону, решившему познать мир потому, что ему наскучило править, Македонскому, Гогу и Магогу). Условность проявляется в том, что автор объединяет в едином сюжете героев разных столетий, действие приобретает фантастические черты.

Магистральная линия повествования дополняется историями о совершенных Жихарем подвигах. Автор показывает многоролевого героя, выступающего в функции богатыря, забияки и даже пьяницы – героическое и бытовое деяния соединяются как атрибутивные признаки. Неопределенность положения, целей действующего лица приводит к тому, что толком править он не может или пока не научился. Косвенная характеристика свидетельствует о герое как «беглеца да изгоя». Не осуществив свои функции защитника и заступника, Жихарь «оказался виноват перед всем белым светом». Он возвращает в мир Смерть, и все начинают тосковать по прежнему бессмертному житью: «Работать нужды не было, есть не хотелось... Можно было даже не дышать!»¹ Финал остается открытым, хотя один из возможных вариантов и намечен. На вопрос Жихаря согражданам: «А если соседи сделают набег? Кто их в бой поведет...», ему отвечает Окул: «Снова надо звать на княжение Жупела – Кипучую Серу. Образы его в каждой избе, даже на улицах намалеваны». Лучше деспотичный правитель, чем думающий и работающий, подтверждение сему находим и в ситуации, связанной со Сказителем Рапсодищем: «Повесили его. Сочинителей всегда первыми вешают, чтобы не сочиняли»². Общее нарративное поле создается ироническим дискурсом: «Хорошо тому, кто умеет всю долгую многоборческую зиму проспав в берлоге, в дупле, в норе под корнями»³. Далее следует градация, начинающаяся с риториче-

¹ Успенский М. Указ. соч. С. 696.

² Там же. С. 695–696.

³ Там же. С. 15–16.

ской конструкции: «Неплохо ему!» Финальная ситуация повторяется в самой структуре повествования, выстраиваясь в авторскую оценку. В результате складывается жанровая парадигма контаминационного характера, где в единое целое соединяются элементы антиутопии, социальной сатиры, сказа, политического памфлета, мифа, легенды, саги, авантюрно-приключенческого романа, фэнтези и памфлета.

В романе «Райская машина» (2009) М. Успенский использует те же приемы: появляется герой, на которого теоретически может быть возложена идея спасения человечества. В течение нескольких лет он скрывается в тайге, потому что против него сфабриковано уголовное дело. Как и в трилогии, действительность отличается доминантным признаком (Жихарь – рыжий, что характеризует трикстера), в «Райской машине» – интеллектual, аналитик при местном олигархе. Практически во всех рассматриваемых текстах атрибутивность и номинативность заменяют психологические характеристики персонажей. Реалии авторского мира отсылают к современности. Действие происходит в сибирском городе Крайске, в котором несложно узнать родной для Успенского Красноярск (использован парафраз названия). Сюжет выстроен на соединении гиперболы и гротеска. История о том, как, откровенно пользуясь людским доверием, мошенники собираются отправить всех страждущих в мифический рай, построив на Земле вполне реальный ад, достаточно типична и узнаваема. Снова звучит идея иной Реальности, на сей раз в виде Третьего Мира, древней прародины человечества, куда все хотят вернуться, только для этого нужно заплатить.

Сказочные мотивы в качестве сюжетообразующих использованы и в цикле романов А. Беляева о младшем лейтенанте московской милиции Никите Иванове. Попав в город Лукошкино, к царю Гороху, он начинает осуществлять «функции начальника отделения» и уже через полгода воспринимает небольшой городок «в древней полусказочной Руси» как свою настоящую родину. При перемещении героя выбирается в терем Бабы-яги, выполняющей традиционную сказочную функцию домохозяйки и помощницы, являющейся одновременно и «экспертом по части криминалистики». В каждом следующем романе первоначальная история обрастает новыми подробностями. В «Отстреле невест» персонаж признается: «почти год я живу в непонятно каком сказочно-параллельном мире времен царя Гороха»¹. Заинтересовавшись московской школой криминалистики, царь Горох специальным указом открывает в Лукошкино первое милицейское отделение,

¹ Белянин А. Батюшка сыскайной воевода. – М.: Альфа-книга, 2008. С. 8.

назначив Никиту Ивашова начальником, господином участковым или, по-местному, «батюшкой сыскным воеводой». По мере оформления текстов пространство действия расширяется: «Тайный сыск короля Гороха», «Летучий корабль», «Заговор Черной мессы» и «Отстрел невест», «Дело трезвых скоморохов», «Опергруппа в деревне». К ним примыкает последний роман об этом герое «Жениться и обезвредить» (2009). Биографический принцип использован автором не случайно. Он позволяет динамично выстроить повествование, предполагая новые сюжеты из жизни Жихаря. В отличие от текстов М. Успенского история персонажа рассказана им самим, а не повторяется отдельными мотивами в репликах других персонажей.

В каждом произведении Белянина своя интрига, расследуется новое дело. Как и в творчестве Успенского, вводятся обязательные компоненты: сюжет о женитьбе царя, рассуждения о происках иностранных держав, изображение подвигов главного героя. Сказочный дискурс доминирует, упоминаются шапка невидимка, «неразбиваемый крендель», царь Горох. Действие выстроено на сказочном мотиве победы добра над злом. Принцип троичности проявился в бытовании трех героев: Ивашова – начальника отделения, Дмитрия Лобова, его помощника, и Бабы-Яги как сыщика-криминалиста. Характеристика Лобова держится на постоянных признаках, выделены его богатырская сила, сравнения с Сигалом и Геркулесом. Сам Никита Ивашов признается, что его окружают сказочные персонажи. Сказочная поэтика проявляется и в разнообразных коллизиях, борьбе с нечистой, появлении сказочного антагониста главного героя – Кошья Бессмертного.

Условность ситуации, нахождение в другом мире подчеркнуто, но проскальзывают и современные реалии – «Гражданин Кошья Бессмертный получил пожизненное заключение в самом дальнем сибирском остроге»¹. Два временных плана смыкаются в отдельных репликах персонажей: «законопослушный имидж», «тормознул попутку», в комментариях героя: «В тереме меня ожидала грамота от царя. Нет, не почетная, их в то время и в помине не было»². Утопические элементы минимальны, проявлены на структурном уровне, оформляя один из многочисленных сценариев развития событий в недалеком будущем. Как и в романе М. Успенского, появление героя запрограммировано и ожидаемо, с ним связаны надежды на обновление. Хотя в монархическом царстве он не главный, все же порядок наводит именно

¹ Там же. С. 14.

² Там же. С. 697.

доблестный милиционер с символическим именем – Никита Ивашев (использованы кинематографический и временной коды).

Условный мир из современных реалий выстраивает и Т. Толстая в романе «Кысь» (2000). В эссе «Русский мир» она называет «Кысь» антиутопией: «Над Россией зависло время мифологическое, застывшее, такое, в котором все события совершаются одновременно... Каждый придумывает собственное прошлое...»¹ В критической и исследовательской литературе жанровая специфика романа определена по-разному: роман-катастрофа, эсхатологическая сатира, лингвистическая фантастика, утопия, пародия на антиутопию, ретроантиутопия, дистопия. Очевидно одно: «Кысь» представляет собой произведение синтетического метажанра, сочетающего черты неомифологической прозы, сатирического и утопического повествования. Рассказ начинается с «золотого века», когда «могозины были – берешь, что хочешь, а не понравится – и нос воротишь. И выдавали добро не в Складские дни, а цельный день двери растворены стояли»². Сохраняется типологический для антиутопии локальный принцип построения пространства, чудом уцелевший после Взрыва город становится символом страны, России. Мотив дороги травестируется: герой хочет уйти вовне, но боится: вокруг дремучие леса, где живет неведомая и страшная Кысь. На запад «тоже не ходи. Там даже вроде бы и дорога есть... Идешь-идешь, вот уже и городок из глаз скрылся... и вдруг, говорят, встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видал?... И так себя жалко станет! Плюнешь и назад пойдешь. А иной раз и побежишь»³.

Структурное целое образуют множественные мифы – эсхатологические, космогонические, о культурном герое. Авторские мифы не менее разнообразны: истории о Кыси, птице Паулине (перешедшей из рассказа «Свидание с Птицей»), черном зайце. Используются практически те же мифологемы, что и у других авторов – «доброго царя батюшки», огня, праздника, башни. Они и оформляют мир, в котором развивается действие романа. Одно и то же явление рассматривается автором в разных семантических рядах – отсюда и красные сани санитаров (сравним с временной мифологемой – «черный воронок»), и бляшки вместо денег (эпическая мифологема), и склады, на которых распределяют товар (историческая), и столовые избы, где герои полу-

¹ Толстая Т. Русский мир // Т. Толстая. Река. – М.: Астрель, 2007. С. 115.

² Толстая Т. Кысь. – М.: Астрель, 2000. С. 14.

³ Там же. С. 8.

чают «государственную еду» (временная). Каждая реалья выделена, символична, несет отпечаток авторской иронии, выступает архетипом брежневской эпохи. Другим приемом сюжетообразующего свойства становятся аллюзии и порождаемые ими ассоциативные ряды, вновь видны содержательные переклички, упоминается угроза, исходящая из заморских стран, хотя Т. Толстая и говорит, что хотела бы избежать прямых политических аллюзий (истории о врагах). Лейтмотив образуются понятиями «чужой», «другой», «непонятный язык».

Сюжет выстроен не только на мифологической и сказочной основах, но и на библейских параллелях: Дозорная башня и Главная книга. Образы собственный художественный мир, Толстая в качестве праосновы называет московские топосы: Никитские ворота, Балчуг, Полянку, Страстной бульвар, Кузнецкий мост, Арбат. Возникает своеобразный сохранившийся островок – Фёдор-Кузьмичск, «город со всеми своими слободами, с темными кривыми избушками»¹. Отрицательная коннотация усиливается по мере развития действия, которое начинается холодным декабрем, причем пейзаж подчеркнуто конкретен: «Снега лежат белые и важные. Небо синее, высоченные клелы стоят – не шелохнутся»². Описана модель общества с четко заданной иерархией: во главе государства стоит Набольший мурза – Фёдор Кузьмич Каблуков (в названии города и обозначено его имя), которому подчинены большие и младшие мурзы. Карательные отряды выполняют роль санитаров, управляющих Красными санями, в которые запрягают перерожденцев. Население страны представлено двумя группами – голубчиками и Прежними людьми. Восточные наименования должностей усиливают авторскую иронию, доводя ее до сарказма.

Голубчики – молодое поколение послевзрывной эпохи, стремящиеся просто прожить очередной день. Прежние выступают как хранители культуры, надеющиеся передать утраченные нравственные нормы. Они делятся на две группы, каждая из которых предлагает свой путь спасения существующего мира³. Лев Львович – бывший диссидент – стоит на позициях приверженцев западной культуры. Никита Иванович – почвенник – придерживается концепции самобытного развития государства: «Не удобнее ли, дескать, жить без воровства? – вопрошает Бенедикта Никита Иванович. – Сколько бы, говорит, времени и сил сэкономили!» (язык персонажей нарочито архаизируется, использует-

¹ Там же. С. 290.

² Там же. С. 5.

³ Аналогия с западниками и славянофилами.

ся несобственно-прямая речь, сказовый дискурс)¹. Герой-проповедник наделен сверхъестественными способностями. До Взрыва он стареет, готовится к смерти, после него обретает бессмертие, уникальную способность выдыхать огонь, подобно дракону. На нижней ступени общественной лестницы стоят перерожденные: «Страшные они, и не поймешь, то ли люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто и на четвереньках бегают. И на каждой ноге по валенку»². Как и у других авторов, у Т. Толстой реалистическое, конкретное соседствуют с сатирой и фантастическим допущением.

Сатирически воспроизводятся коммунистические привычки к митингам и долгим речам, узнаваемые штампы советских времен: «не толпитесь!», «крепитесь», «мужайтесь, товарищи...», «смерть вырвала из наших рядов...» Постоянно звучащие реминисценции подчеркивают авторскую идею – послеВзрывное общество идет по пути деградации, исказились не только тела, но и души людей. И виноваты в этом чиновники, узурпировавшие культурные ценности. Так означена важная для писательницы проблема взаимоотношений власти и народа. В городке царит атмосфера страха, всеобщего смятения и малодушия. Доносы, обыски, изъятия и «принудительное лечение», после которого никто не возвращается, – таковы способы расправы карательных органов государства с инакомыслящими. Актуализирован знаковый для романа мотив «болезни от книг», профанирующий идеи Просвещения, связанные с ним утопии. Проблематика текста разворачивается в сторону «вечных вопросов», но перспектива будущего не прорисована. Своеволие не допускается, «жить надо по Указу, что сверху спущен». Только Прежние люди и мечтают восстановить традиции прошлого, грезят о духовном возрождении народа (спор Льва Львовича и Никиты Ивановича с пьяным Тетерей).

Свой вариант утопического мира предлагает В. Сорокин в романах «День опричника» (2006) и «Сахарный Кремль» (2008). Благодаря общему герою, единству хронотопа и иронической интонации они связаны в диалогию. Именно так книга и позиционирована при выдвижении на премию «Большая книга» 2009 года. Действие первого романа развивается после Красной (советский период), Белой и Серой Смут (постсоветские времена), в новой монархической, христианской России, отгороженной от Запада Великой Русской стеной. Начало построено на сочетании современных и архаизированных деталей: «Мое мобило бу-

¹ Там же С. 65.

² Там же. С. 6.

дит меня. Удар кнута – вскрик. Снова удар – стон. Третий удар – хрип. Поярок записал это в Тайном приказе, когда пытали дальневосточного воеводу»¹. Действие происходит в течение одного дня, разбитого на отдельные эпизоды: пробуждение, опохмелка, молитва, джакузи, завтрак, выход на работу. Название текста отсылает к творчеству А. Толстого (рассказ «День Петра», 1918), который одним из первых в советской литературе применил архаизацию языка для выстраивания исторического повествования. На протяжении дня герой В. Сорокина занят своей обычной «работой»: «наездом» на усадьбу «столбового» – хозяина вешают на воротах, хозяйку дружно насилуют, дом сжигают. Потом доходит черед до других важных государственных дел: разбора ситуации с пасквильным стихотворением, задевшим семейные дела государя, выяснения отношений с оренбургскими таможенниками, визита к ворожее в Тобольске (чтобы приворожить очередного гвардейца к сластолюбивой государыне), возвращение в столицу, получение взятки, наркотического «оттяг» и, наконец, возвращение домой к наложнице.

Упоминание Тобольска, который когда-то служил местом ссылки Николая II, создает аллюзивный ряд. Москва и Тобольск определяют текстовое пространство романа. Время действия – середина XXI века, место действия – Государство Российское, находящееся под самодержавной властью, однако текст настойчиво отсылает к образу СССР периода сорокинской же «Очереди» (1983). Товары в Государстве Российском сплошь российские, покупаемые в «Народных ларьках». Выбор небольшой – ровно по два наименования всех товаров, «выбирая из двух, народ покой душевный обретает, уверенность в завтрашнем дне...» Регламентация во всем: «Книжные лотки тоже стандартные, одобренные Государем и утвержденные Словесной палатой»², показательны и названия книг – «Отцы наши», «Родные просторы», «Яблоневый цвет», «России верные сыны». Имитация архаизации проявляется и в стилизованных именах героев – Сиволай, Поярок, Посоха, Комяга. Общие дела и праздники должны сблизить героев, отсюда подробное описание совершаемых ими действий, нередко принимающих характер ритуала.

Финальная фраза текста: «А покуда жива опричнина, жива и Россия. И слава Богу!» раскрывает внутренний смысл повествования, ведь, по мнению нарратора, благолепие на Руси неизменно достигается соединением достижений прогресса с мощным патриотическим началом, нанизанным на твердую вертикаль власти. Писатель не по-

¹ Сорокин В. День опричника. – М.: Астрель, 2006. С. 5.

² Там же. С. 45.

казывает ни откуда взялась новая царская династия, ни какой коллапс постиг мировую экономику, утопический мир появляется «вдруг», автор не слишком занят идеей его художественного обоснования. Одновременно вводится обычный для В. Сорокина лейтмотив о человеке-винтике как части монолитного общества. Действие в романе показано с протокольной точностью, сквозь реалии прошлого угадывается современность. Монтажное сцепление отдельных эпизодов позволяет соединить приемы различных жанров – былички, народной новеллы, раешного стиха и даже частушки. Построение повествования как несобственно-прямой речи героев сближает текст со сказом. Свою задачу писатель формулирует достаточно четко: «Я хотел написать народную книгу. Это скорее просто некая фантазия на русскую тему»¹.

Нагромождение подробностей, в которых сплавлено прошлое и будущее, создает сатирическую тональность. Она прослеживается и на образном уровне. Упомянуты великий режиссер Федор Лысый по прозвищу Федя-Съел-Медведя, создатель фильма «Великая Русская Стена», писатель Оксана Подробская с романом «Нравы детей новых китайцев», литературный начальник, седобородый председатель Писательской Палаты Павел Олегов с неизменно страдальческим выражением одутловатого лица и два его еще более седых, угрюмо-озабоченных заместителя – Ананий Мемзер и Павло Басиня. Представлен и палач московской интеллигенции – Шка Иванов, прилюдно бичующий на площади подъячего Данилкова из Словесной Палаты. Сам Комяга – недоучившийся студент-историк МГУ – дан в статике, его характеристика не углублена, лишь дополнена новыми подробностями, в частности, предысторией, отсылающей к биографии Юрия Шарока из романа «Дети Арбата». Характерен портрет опричника: «узкая и красивая борода, завитой и покрытый лаком чуб, увесистая золотая серьга» – «колокольчик без языка» в правом ухе. В. Сорокин показывает, что Комяга – столп и жертва режима, хотя сам он этого и не осознает, думать ему некогда. Истребляя неверных столбовых и земских, выжигая их хоромы, герой вершит «правый» суд под лозунгом «Слово и дело!». Правда, гротеск Сорокина слишком мрачен, и тут не помогает даже изощренное многоголосие текста, соединяющее бандитскую феню и реалии будущего с псевдобылинным языком. Авторская игра в текст² оказывается узнаваемой, но и тяжеловесной.

¹ Сорокин В. Про меня // <http://www.snob.ru/profile/about/5295>.

² О термине см.: Н. Пьере-Гро. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: ЛКИ, 2008.

Часть героев действует во втором романе дилогии – «Сахарный Кремль», где писатель переходит от едкой сатиры к сарказму, что порождает сюрреалистические, фантазмагорические ситуации. В современных многоэтажках топят печи, строят кирпичную стену, отгораживаясь от врагов внутренних (с внешними борются опричники), ходят по улицам юродивые и калики перехожие, в домах терпимости встречают дорогих гостей девки в сарафанах и кокошниках. Сорокин создает многоуровневый мир, образуемый и пересказами мифов, и бытовыми ситуациями, и скрытыми авторскими комментариями. Теперь словотворчество строится по модели фельетона (всеземная Паутина «интерда» вместо «интернет»). Писатель нарушает прежнюю однородность языка, стилизации под древнерусские речения гораздо меньше, общий ритм задан не неполногласиями, а синтаксически – помещением глагола в конец предложения.

В каждом из рассказов, составляющих роман, автор имитирует известный и легко узнаваемый текст, воедино сплавлены разные жанры – от сентиментального сказа до тривиальной эротики, но все они укладываются в традиционный реалистический тип письма. «Марфушкина радость» написана в стилистике «святочного рассказа», как бы задающего внешнюю тональность повествования, выраженную через мотив сладости, испытываемой героями в конце каждого текста, сколь бы абсурдная, жестокая история не излагалась. От этого мир, созданный В. Сорокиным, кажется еще страшнее, безысходнее. Сквозным образом, связующим все рассказы, выступает Сахарный Кремль, традиционный для поэтики автора имперский символ.

Драматическая сцена «Калики» написана на соединении двух стилистических пластов. Писатель перелагает в драму этнографический очерк С. Максимова из книги «Бродячая Русь Христа ради» (1877). Действие вынесено в некий маргинальный мир, выписаны останки сгоревшего дома вельможи, уничтожение которого воссоздано в романе «День опричника». Диалоги героев построены по канонам реалистической драмы, одновременно напоминают пьесы-сказки С. Маршака. Подчеркнутый этнографизм Сорокина превращает роман в фантазмагорию (калики кладут в куриный суп сначала наркотик, а потом сахар и погружаются в забытие). Финальная сцена напоминает конец пьесы М. Метерлинка «Слепые», на которую автор намекает, разделив персонажей на зрячих и слепых. Прямая аллюзия с произведением Метерлинка звучит в словах одного из героев: «Так я все равно не вижу, чего жалеть?». Сорокин создает модель государства в переходный период рубежа веков, выстраивая разнообразные хронологические

параллели. Художественный мир воплощает нестабильность, ситуацию хаоса, когда возникают теории создания нового бытия на руинах старого. Отсюда и оценки критики утверждающей, что писатель активно ностальгирует о прошлом, избирает формат ретроутопии с ярко выраженным авторским отношением иронического и саркастического свойства. Выведенная система аллюзий и метафор воспринимается как общие места, сходные ситуации в разных текстах. Данный прием повторен и в романе «Метель» (2010), где классический сюжет соединен с фантасмагорией (самостроящиеся войлочные дома).

Итак, в современной литературе утопия и антиутопия активно используются, хотя и претерпели ряд существенных изменений. Нередко форма служит лишь внешней оболочкой для репрезентации авторских идей (поданных в иронической форме). В большинстве антиутопических текстов в качестве главного героя выведен наш современник, что указывает на отсутствие четкого представления о будущем мироустройстве. Традиционный для утопии идеал мудрого, справедливого правителя реализуется в образе маргинала: пьяницы, забияки, аморального персонажа. Использование сказочной модели, где добро побеждает зло, вселяет надежду на будущее, и, одновременно, свидетельствует об остранинности авторской позиции.

Контаминационный характер современных произведений, стилизованных под утопию или антиутопию, проявлен в свободном сочетании разных парадигм, что отражено на структуре текстов, сочетающих элементы утопической традиции, юмористической фантастики, детективного романа, сказки, боевика... Главными особенностями стали игра с известными текстами, многочисленные аллюзии и скрытые цитаты. Еще один пласт художественной рефлексии связан с мировыми мифами, на их основе создают собственную мифологию, отражающую *склонность к переменам, но не к изменениям*. Авторские мифы соседствуют с массовыми представлениями и различными фантастическими допущениями. Вместо решения конкретных проблем современные писатели уходят в создание виртуальных миров, где можно жить без хлопот. Основным временем становится условное Средневековье, опрокинутое в наши дни. При создании образа России используется модель советского (имперского) прошлого или картина, придуманная по аналоговой схеме.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ МОДИФИКАЦИИ
В РОССИЙСКОЙ АНТИУТОПИИ 2000-х ГОДОВ:
РОМАНЫ Д. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033»
И Д. БЫКОВА «ЖД»¹

А.В. Григоровская²

Хронотопическая организация антиутопического произведения являет собой яркую иллюстрацию того, как отдельно взятый элемент поэтики может выступить структурообразующим для текста определенного жанра. Е.В. Малышева отмечает: «Ведущая роль среди типологических признаков и текстообразующих факторов антиутопии принадлежит категориям художественного пространства и времени, которые являются категориями, дифференцирующими данный тип текста»³. На хронотоп как жанрообразующее средство антиутопии указывают А.Ф. Любимова, А.В. Тимофеева, Б.А. Ланин, А.Е. Ануфриев, В.Н. Евсеев и другие исследователи-утопологи. Несмотря на связь с традицией, в антиутопической литературе 2000-х годов наблюдаются признаки размывания жанровых границ, что не может не влиять на эволюцию антиутопии в целом. Это заметно сразу в нескольких направлениях: изменяются как система персонажей, так и структура мотивов, сюжетные схемы классических антиутопий. Антиутопия во многом теряет свою антиномичность: пара «утопия–антиутопия» больше не выглядит антагонистической.

Для более полной оценки жанрового движения антиутопии 2000-х годов необходимо рассмотрение концептуально схожих, но в то же время принадлежащих к разным видам «жанровых взаимодействий»⁴ произведений. Таковыми являются романы Д. Быкова «ЖД» (2006) и Д. Глуховского «Метро 2033» (2005). Один из них представляет собой жанровый синтез антиутопии и альтернативной истории, другой –

¹ Научный руководитель: канд. филол. наук, проф. кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета Корокотина Анна Марковна.

² © А.В. Григоровская, 2011.

³ Малышева Е.В. Структурно-композиционные и лингвостилистические особенности антиутопии как особого типа текста: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 1998. С. 5.

⁴ См.: Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.

антиутопии и постапокалипсического романа / романа-катастрофы. Тексты Быкова и Глуховского, помимо близости времени создания, объединяют схожие пространственно-временные характеристики. В этом аспекте, в той или иной степени, близки все антиутопии 2000-х годов: «Кысь» Т. Толстой, «Маскавская Мекка» А. Волоса, «2017» О. Славниковой и др. Сравнение выделенных для анализа текстов позволяет судить о жанровой общности современных антиутопических произведений в целом. Проблема приобретает особую актуальность в связи с нерешенностью вопроса об антиутопии как наджанровом, внежанровом или собственно жанровом образовании¹.

Несмотря на внешнюю несхожесть, обусловленную индивидуально-авторским выбором художественных решений, общность анализируемых романов прослеживается уже на уровне *перитекстовых элементов*, что выражается в символической топонимике «ЖД» и «Метро 2033». Две деревни-символы, Жадруново и Дегунино, выступают противоположными полюсами художественного мира романа, хотя это лишь одна из возможных трактовок заглавия произведения Д. Быкова. Заглавие романа Д. Глуховского также самым тесным образом связано с его пространственной организацией (количество миров, в которых действуют герои, равно цифре три, присутствующей и в заглавии произведения), это важно, если учесть, что время действия никак не соотносено с 2033-м годом. Общая топонимика текстов проявляется как в схожих пространственных координатах, так и в узнаваемых *мифологемах*: в качестве примера можно назвать «гиблое место» (например, Жадруново и Кремль).

Пространственная организация классических и современных антиутопий представляет собой, в первую очередь, замкнутую структуру, неоднородную на протяжении всего развития действия, замкнутую в форме кольца. Метафорический символ кольца раскрывается как в схеме движения главного героя Глуховского, так и в перемещениях

¹ Н.В. Ковтун пишет, что «нельзя, не вступая в противоречие, употреблять словосочетание „жанр утопии“». Это наджанровое или метажанровое единство должно быть определено как художественное выражение утопического сознания. Оно... создает особую картину мира. Для ее обозначения и вводится понятие „метажанр“». См.: Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2005. С. 33. О пограничном положении утопии см.: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2004; Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. – Самара: Издательство Самарского научного центра Российской академии наук, 2006

персонажей Быкова. Кроме того, в текстах присутствует тоpos метро, особое внимание уделено кольцевой линии, по которой предпочитает ездить коренное население в романе «ЖД» и по которой перемещается Артем в «Метро 2033». Важен в этом смысле и сюжетообразующий образ железной дороги. Не касаясь всех значений метафорического символа «поезд», можно сделать вывод о принципиальной условности пространственного образа железной дороги. Нужно отметить, что *кольцевая пространственная организация* – жанровый признак, ярко проявившийся в антиутопии 2000-х годов (в отличие от замкнутости мира, например, в «Мы» Е. Замятина), выражающий философскую концепцию истории, зашедшую в «бесконечный тупик», «дурную бесконечность».

Место действия в рассматриваемых произведениях – Россия. В романе Глуховского – исключительно Москва, у Быкова – вся Россия, но, несмотря на различие в локализации действия, оппозиция сходна, онтологически выражена как *«внешний мир – внутренний мир»*. Проявляется она в текстах по-разному, однако определяет одну и ту же сюжетную ситуацию. В романе «Метро 2033» существует противостояние подземного и наземного топов, в романе «ЖД» – Москвы и провинции, России и «остального мира». О такой сюжетной ситуации «преодоления границы» говорит Ю. Лотман: «Именно потому, что в структуру любой модели культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства. Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира»¹. В тексте Глуховского оказавшийся на поверхности герой чувствует себя неудобно: «Здесь было поразительно, невообразимо много места – и справа, и слева, и впереди. Этот невообразимый простор завораживал и одновременно нагонял тоску. На долю секунды Артему захотелось вернуться в вестибюль Боровицкой, под землю, почувствовать себя под защитой близких стен, окунуться в безопасность и уют замкнутого, ограниченного пространства»². Деревня-символ Жадруново у Быкова расположена на границе двух миров: «Главное же – он понимал, что Женька проходит некую границу и надо бы ее остановить, но, с другой стороны, она ее все равно пройдет, ей деваться некуда»³. Переход через

¹ Лотман Ю. Избр. ст.: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 398.

² Глуховский Д. Метро 2033. – М.: Популярная литература, 2008. С. 234.

³ Быков Д. ЖД. – М.: Вагриус, 2008. С. 501.

границу соотнесен с переходом через ворота – в деревне Жадруново они футбольные. Быков играет значением слова «ворота»: «Она прошла рядом с воротами, успев разглядеть, какие они шершавые даже на вид. Гол»¹ Противопоставление двух миров дает возможность создать для героя ситуацию особого напряжения.

Пространство представляет собой автономно организованную, динамичную, аморфную структуру, играющую самостоятельную сюжетную роль. Включающий в себя топосы-символы единый пространственный гипертопос обоих текстов конструируется через их движение и замещение, что выявляет симулятивность природы. Что такое Россия Быкова, можно представить, заметив, как изменяется художественное пространство – деревни-призраки, города-фантомы, «черные дыры», где исчезают люди: «Одних деревень не существовало уже к началу войны, другие спалили во время первых боев, когда еще стреляли по-настоящему, а третьи переименовывались захватчиками – одних Новых Иерусалимов и Китежей появилось по десятку»². Названия поселений (Новый Иерусалим, Китеж) говорят сами за себя – с одной стороны, указывая на зыбкость границ, призрачность их существования, с другой – соотнося с древними народными легендами о сакральных, мифических городах, в бытовании которых зарождалась утопическая традиция Руси.

Столицу, как и остальное пространство бескрайней России, характеризует размытость границ, возникают одни станции метро, пропадают другие: «Скажите, что это за станция? – „Новый тупик“. – Такой станции нет. – Есть такая станция, молодой человек. Позавчера открыли. – А какая линия? – Преображенская. Вы прямо как с Луны упали»³. Меняются местами дома и улицы: «Но и дома не было, потому что была метель, и он, пьяный, из горлышка выпивший бутылку „Сльнчева бряга“, не мог найти собственную улицу: не чувствуя холода, блуждал по району и района не узнавал»⁴. Герои верят, что в пределах страны есть хоть что-то постоянное, и бегут из Москвы в поисках стабильности, но не находят ее нигде.

Пространство метро в «Метро 2033» – миниатюрная модель космоса, где встречаются «черные дыры»: «Но когда я пытаюсь проникнуть взором в происходящее здесь или постичь природу этого

¹ Там же. С. 502.

² Там же. С. 427.

³ Там же. С. 467.

⁴ Там же. С. 466.

места – передо мной лишь чернота, луч моей мысли не возвращается из абсолютной тьмы этого туннеля. Оттого я называю его черной дырой...»¹ В таких тоннелях совершенно отличные от принятых за норму пространственно-временные характеристики. Подземелье то сужается, то расширяется, создавая иллюзию самостоятельной, самодовлеющей жизни, огромного организма. Конечно, традиция «подземного топоса» в антиутопической литературе имеет давнюю историю, к ней обращались Г. Уэллс («Машина времени»), Е. Зозуля («Гибель Главного Города»), А. Платонов («Котлован»), Ф. Дюрренмат («Зимняя война в Тибете»), В. Маканин («Лаз»), А. Курчаткин («Записки экстремиста») и другие, но в творчестве Глуховского она служит указанием на принципиальную непостижимость окружающего мира.

У Глуховского мы находим очевидную трансформацию конфликта «верха и низа» по сравнению, например, с «Лазом» В. Маканина. В повести последнего «верх» и «низ» меняются местами (верх – царство Аида, низ – земля обетованная). Аналогичный конфликт в тексте Глуховского включает в себя и третий элемент. Схема, которую дает Ю.М. Лотман для описания пространственной модели сказки (три классических измерения – «хорошее внешнее пространство» (небо), «внутреннее пространство» (земля) и «плохое внешнее пространство» – подземный мир), трансформируется в романе «Метро 2033». Здесь «внутренним пространством» для героя служит подземный мир, а «плохим внешним» – земля. Небо как «хорошее внешнее пространство» в романе присутствует имплицитно. Число три, повторенное в заглавии романа дважды, может выражать незавершенность прогресса, остановку человечества на пути к высшему миру звезд. Это, несомненно, коррелирует с образом катастрофы, из-за которой человечество и оказалось заточенным под землей, но этой теме уделено минимум внимания, автора интересует другое – неизменность «грешной» человеческой природы, несмотря на все уроки истории.

Пейзаж выполняет *сюжетообразующую* функцию как у Д. Глуховского, так и у Д. Быкова. В их произведениях внешние признаки топосов (вплоть до названий) указывают на особенности существования в каждом из миров. В романе Глуховского станция Тверская, где обитают фашисты (так называемый «Четвертый Рейх»), имеет следующее описание: «Здесь же все подавляло и пугало – и низкий, круглый, как в туннеле, потолок, едва ли в два человеческих роста высотой, и массивные, грубые колонны, каждая из которых была мно-

¹ Глуховский Д. Метро 2033. С. 110.

го шире, чем арки, прорубленные между ними»¹. Архитектура Тверской подавляет, подчиняет себе человека, что соответствует идеологии фашизма. В тексте Быкова город Блатск полностью соответствует своему названию: «В умирающих государствах население области собирается в изолированные кланы – и Блатск стал Меккой российской благодати...»² Пейзаж провинции в романе «ЖД» соответствует эмоциональному состоянию героев: «Теперь эти самые березки, как назло, плакучие, страшными черными силуэтами выделялись вокруг, пахло травой и сыростью, под ногами хрустело и чавкало, и все, решительно все гнало ее отсюда – причем та самая природа, у которой она в детстве находила столько целебных секретов и ненавязчивых утешений, особенно усердствовала»³. Складывается пугающий образ русских болотистых топей, сопровождаемых эпитетами «страшный», «черный», глаголами «хрустеть» и «чавкать».

Временная организация исследуемых текстов тесно связана с пространственной. Метафорический символ кольца выражает не только замкнутость пространства, но и *цикличность времени*. В «ЖД» эта особенность проявляется в круговом движении истории, в «Метро 2033» – в повторении исторических сценариев прошлого на новом материале. Оба произведения демонстрируют циклическую концепцию времени классической антиутопии, унаследованную от мифа. В романе «ЖД» будущее и вовсе отсутствует: «Жизнь коренного населения протекала в бесконечно тянущемся настоящем»⁴. Именно поэтому застывание в прошлом и проживание прошлого в настоящем («циклическое настоящее») – основная временная концепция «ЖД». Будущее несет угрозу устоявшемуся порядку вещей, его наступления ждут как конца света, а тех, кто хочет что-то изменить, отправляют в Жадруново, в полное и окончательное небытие. Однако вечное движение по кругу невозможно в принципе, ведь «иссыхает любая почва и сужается круг, по которому ходит жизнь; и если не выйти из круга, пусть даже в опасное, чреватое смертью пространство – круг сведется в точку, и поминай как звали»⁵.

Д. Глуховский, по мнению С. Сиротина, переносит реалии современного бытия на жизнь постядерную, что вообще характерно для

¹ Там же. С. 155.

² Быков Д. ЖД. С. 418–419.

³ Там же. С. 388.

⁴ Там же. С. 593.

⁵ Там же. С. 638.

произведений с родственными «Метро 2033» жанровыми характеристиками – вспомним «Последнюю пастораль» А. Адамовича, «Новых Робинзонов» Л. Петрушевской, «Первый день спасения» Вяч. Рыбакова. Такие корреляции топосов – прием, призванный продемонстрировать неизменность человеческой природы. После Третьей мировой войны, когда человечество перестает быть хозяином земли, история словно идет вспять: «Станции стали независимыми и самостоятельными, своеобразными карликовыми государствами, со своими идеологиями и режимами, лидерами и армиями. Они воевали друг с другом, объединялись в федерации и конфедерации, сегодня становясь метрополиями воздвигаемых империй, чтобы завтра оказаться поверженными и колонизированными вчерашними друзьями или рабами»¹. Стали образовываться мини-государства, имеющие большее или меньшее влияние на жизнь метро: «Содружество прозвали Ганзой – кто-то однажды метко сравнил их с союзом торговых городов в средневековой Германии...»² Наименование «Ганза» рождает ассоциации с эпохой Средневековья. Возрождаются и утопические идеи прошлого: «Да и названия станций там тоже: Красносельская, Красные Ворота, Комсомольская, Библиотека имени Ленина и Ленинские, опять же, Горы. И то ли из-за таких названий, то ли по какой-то другой причине тянуло на эту линию всех ностальгирующих по славному социалистическому прошлому. На ней особенно хорошо принялись идеи возрождения советского государства»³.

Время действия в обоих текстах не определено, это *альтернативное*, или *условное*, время, лишенное четких опознавательных координат. Данная особенность связана и с метафоричностью произведений, и с многозначностью хронотопических примет. «Атемпоральность» исследуемого жанра – примета современности. Ее отмечают в своих работах Л. Фишман, А.В. Тимофеева, А.Е. Ануфриев и др. В трактовке событийного времени романа Д. Быкова исследователи сходятся на определении «напоминающее наши дни», «воспроизводящее сегодняшний день», «некое альтернативное». Если говорить о романе «Метро 2033», то возрождение мифов советского государства позволяет говорить о посттравматическом пафосе произведения. Время действия здесь не ограничено перспективой катастрофического будущего, заявленного в заглавии (2033-й год). Здесь представлено альтернативное

¹ Глуховский Д. Метро 2033. С. 12.

² Там же. С. 16.

³ Там же. С. 16.

«завтра», которым история в целом не исчерпывается. Неправдоподобны и малые разрушения, вызванные атомной бомбой, и полумифическое Метро – 2. Метафоричность романа и дает основание определять время его действия как *«альтернативное атемпоральное»*.

Классические антиутопии («Мы» Е. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла) представляют собой примеры восприятия прошлого: через идеологическую призму и через сознание отдельного индивида. В романе «Мы» победу Единого государства, по словам его идеологов, обеспечила победа разума над иррациональностью, однако прошлое в сознании D-503 все равно одерживает верх. Н.Р. Скалон отмечает: «Не случайно, что „началом координат“ рассказываемой истории оказывается Древний Дом, топос культуры. А она возвращает герою память...»¹ В антиутопии 2000-х годов происходит тотальная идеализация прошлого, усиленная событиями культурной катастрофы, когда Великая Библиотека становится логовом страшных «библиотекарей», а музей прекрасного города N+1 (в котором узнается Санкт-Петербург) почти скрывается под водой. В результате разрушенное прошлое воспринимается как минувший «золотой век». Это дает основание говорить о реализации *деградативной временной модели* (Г. Гюнтер). Утопия, отнесенная в прошлое, автоматически определяет окраску иных временных пластов текста. Будущее при этом становится практически неосуществимым. Так, у Д. Быкова земля кормила коренных жителей «вольно и щедро, без принуждения, как мать кормит сына... и длился этот золотой век, пока не набрали на них степняки...»², не началась бесконечная война. В утопическом мире коренных жителей жизнь шла по одному циклу – растительному, в антиутопическом мире захватчиков она подчинена циклу бесконечной войны. Истории у России как не было, так и нет.

Эпизоды воспоминаний в романе «ЖД» наполнены идиллическими деталями. Таковы воспоминания Громова, пережившего войну: «Громов вспомнил дачу, детство и подивился власти запахов над памятью. Сколько всего было, одной войны три года, – а вспоминалась ему все равно дача, блаженная, радостная грусть при виде звезд в окне: вот он, пятилетний... стоит на коленях на старом венском стуле у открытого окна, и те же звезды, и так же пахнет, и сейчас

¹ Скалон Н.Р. Дуальные оппозиции в романе Е. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 10 кн. – Тамбов: Издательство Тамбовского ун-та, 2000. Кн. VII. С. 185.

² Быков Д. ЖД. С. 253.

мать почитает ему на ночь...»¹ Прошлое в романе «Метро 2033» тоже идеализируется, обрастает легендами, оттеняет трагизм настоящего. Утраченный мир уподоблен райскому, навсегда свободен от опасностей и трудностей: «Те времена ушли безвозвратно. Тот волшебный, прекрасный мир умер. Его больше нет... Надо плюнуть на его могилу и больше никогда не оборачиваться назад»². Идеализация прошлого связана и с образом Великой Библиотеки, ставшей символом «золото-го века» человечества. Возникающие в романе воспоминания свидетелей канувшего в лету «прекрасного мира» полны тоски, ностальгии: «Ах, какой красивый город был – Питер! – не отвечая ему, тоскливо вздохнул Михаил Порфирьевич... – Боже, какой прекрасный мир мы загубили...»³

Время классической антиутопии одномерно, устремлено в будущее. Заранее заданное, оно не меняет своих границ. Антиутопия 2000-х годов допускает в одном пространстве сосуществование разных временных пластов, что нимало не смущает героев. В художественном мире «ЖД» возникают провалы во времени, своего рода «черные дыры», через которые можно попасть в любой промежуток прошлого. Такова станция Рюхино, где очутились Громов с Вороновым. Здесь по-прежнему идет гражданская война, сидит красноармеец и печатает на старой печатной машинке: «Это же гражданская война, дурак! – еле слышно прошептал Громов. – Ну, – кивнул Воронов. – Так и есть гражданская война... – Он что, с тех пор и сидит? – в ужасе спросил Громов. – Так она с тех пор и идет, – кивнул Воронов»⁴. Роман Д. Глуховского насыщен разновременными событиями, происходящими в едином пространственном срезе. Метро похоже на огромный улей, в котором соединены первобытное время заброшенных станций и высокоразвитая цивилизация Изумрудного города.

Пространственные и временные образы в анализируемых текстах имеют *дуальные соответствия* друг с другом. Общие временные (часы, поезд, библиотека / музей, биологическое оружие Кремля / флогистон) и пространственные (столица / подземный топос, провинция / надземный топос, метро, русское поле / топос Москвы, библиотека / музей, котлован / деревни-символы, Останкинская башня) образы «ЖД» и «Метро 2033» выражают собой «конец времен». Тотальная

¹ Быков Д. ЖД. С. 21.

² Глуховский Д. Метро 2033. С. 170.

³ Там же. С. 143.

⁴ Там же. С. 525.

цикличность российской истории в «ЖД» соединена с фатальной повторяемостью исторических сценариев в «Метро 2033». Флогистон в «ЖД» коррелирует с кремлевской звездой в «Метро 2033», символизирующей рок, довлеющий над Россией. Библиотека в «Метро 2033» сопоставима с музеем в «ЖД» – это знаки идеализируемого прошлого. Образ часов в романах означает не только прошлое, но и вообще Время в его онтологическом значении как культурно и социально значимой величины (вспомним отсутствие часов в Жадруново и на станции Рижской). Метафорический символ поезда характеризует не только пространство, но и время, являясь одновременно олицетворением прекрасного прошлого и настоящего, стремительно несущегося по кругу – железной дороге времени.

Итак, пространство и время романов образуют диалектическое единство, обладая общей «кольцевой» концепцией, аморфностью / дискретностью границ и общностью образов, выполняющих сходные функции. «Кольцевая» концепция пространства и времени усугубляет свойственную антиутопии 2000-х годов пессимистичность в оценке будущего России. Аморфность пространственных и дискретность временных границ создают ситуацию неопределенности, непредсказуемости чего бы то ни было. Потеря извечных ценностей в современной антиутопии ведет к редукции «топоса культуры», ресурсы которого уже не способны избавить человечество от падения. Книга в романе Д. Глуховского остается последней надеждой, ниточкой, связующей человека посткатастрофического мира с прекрасным прошлым, но и она не спасает от гибели. Герои романа Д. Быкова окончательно утрачивают надежду на выход из «бесконечного тупика» и даже не пытаются бороться с происходящим вокруг. Отсюда трагические истории любви: пары хотят быть вместе, но не могут, не видят смысла: «Как можно было жениться, когда все кончается?»¹ Аналогичные истории намечены в произведениях Вяч. Рыбакова («На будущий год – в Москве!»), А. Волоса («Маскавская Мекка»). Поиск героями Глуховского и Быкова стабильности всякий раз оказывается напрасным: время и пространство ускользают, не оставляя шанса на достижение цели.

Сопоставление значимых для антиутопической традиции текстов позволяет сделать вывод о схожей пространственно-временной организации романов Быкова и Глуховского. Жанровая эволюция, результаты которой мы можем наблюдать в литературе 2000-х годов, происходила в течение длительного времени. Канон жанра, сложив-

¹ Быков Д. ЖД. С. 100.

шийся в 1920-е годы, претерпел существенные изменения. Кроме уже отмеченной размытости жанровых границ, модификации подверглись пространственно-временные признаки. Об этом пишет А.Н. Воробьева, отмечая, что в антиутопии конца XX века происходит сдвиг «фантастических элементов в сторону реальной действительности»¹, а замкнутое пространство «подчеркивает недоступность будущего»². Конкретизируется географическое местоположение мира, в котором происходит действие антиутопии, если прежде оно было абстрактным (Единое Государство), то теперь чаще сосредоточено в Москве. Оформляется и условно-метафорическое пространство, когда за вымышленным топосом узнаваем конкретный населенный пункт. Замкнутость в качестве жанрового признака пространства в антиутопии сохраняется, как и традиция «подземного топоса» и его вариаций («Метро 2033» Д. Глуховского).

Временные характеристики современной антиутопии также во многом разнятся с теми, что присутствовали в классической парадигме. Утопизируются будущее и прошлое, но значимость настоящего ничем не подтверждена. Именно поэтому в антиутопиях 2000-х годов возможно одновременное сосуществование нескольких временных пластов, имеющих свойство смешиваться. Условно-метафорическая природа такого рода «смешений» указывает на жанровую модификацию, произошедшую с антиутопией за более чем четырехсотлетний срок ее существования.

¹ Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. С. 203.

² Там же. С. 209.

УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОССИЙСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

*А.М. Лобин*¹

ИСТОРИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА КАК ВАРИАНТ ВОПЛОЩЕНИЯ УТОПИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Большинство научных работ, посвященных исследованию жанра утопии / антиутопии, содержат общее утверждение: жанр недостаточно четко определен, термин – неоднозначен, определение утопии изменчиво². Причины недостаточной изученности проблемы очевидны – утопический жанр за прошедшие столетия заметно трансформировался, дополнился коррелятом – антиутопией, продолжает развиваться и в настоящее время, поэтому дать ему какое-либо исчерпывающее определение сложно. Сегодня утопия и антиутопия трактуются как метажанр (метаутопия), в котором «диалектически совмещаются общие и различные черты утопии и антиутопии. Под метажанром понимается общая художественная структура для группы текстов, обусловленная единым предметом изображения. В основе метажанра лежат более общие (укрупненные) конструктивные принципы... нежели в основе собственно жанра. Эти принципы увеличивают жанр, придают ему такие масштабы, в которых теряется семантика жанра как внутренне сбалансированной системы, организующей произведение в целостный образ мира»³.

При таком широком подходе наиболее корректны определения, опирающиеся не на формальные признаки, а на главный предмет изображения – идеальный миропорядок (в утопии) и его критику во имя того же миропорядка (в антиутопии). По мнению Б.Ф. Егорова «утопия – желаемое устройство общества или личности в свете представ-

¹ © А.М. Лобин, 2011.

² См.: Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. С. 13; Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. – Саратов: СГУ, 2009. С. 6; Нурмухамедова. Е.О. Эволюция утопических взглядов английских писателей XX века: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М.: МГОУ, 2009. С. 5.

³ Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. С. 13–14.

лений об идеалах»¹. А.Н. Воробьева считает, что «единым предметом изображения в утопии и антиутопии является идеально прекрасный (утопия) или идеально негативный (антиутопия) всеобщий мир»². Его описание включает художественную модель бытия, концентрирующую особенности пространственной организации, морально-этической системы и политико-социальной парадигмы вымышленной действительности. Кроме предмета изображения в жанровой атрибутике метаутопии чрезвычайно важны социальная и философская функции текста. Утопия изначально создавалась с дидактическими целями, поэтому проблема идеала, выделяемая всеми исследователями, становится принципиально значимой. Созданный автором идеал «воздействует на сознание читателей, вызывает их волнение, сочувствие, симпатии / антипатии»³, романы-утопии, повести-утопии и другие утопические виды жанров объединяет «утопический пафос, идеализация определенного типа общественного устройства, вера в возможность преодоления-преображения настоящего на основе безусловно-истинного знания»⁴. Это свойство метаутопии создает другую, не менее важную, причину трудности изучения проблемы – утопия не только литературный текст, она – продукт определенного типа мышления (утопического), один из методов осмысления мира. Так, Б.Ф. Егоров, изучая историю российских утопий, включает в утопическую область «не только печатные (письменные) тексты, но и устные рассказы и идеи, не только художественные произведения, но и трактаты, письма, очерки из научной и публицистической сферы»⁵. В таком широком ракурсе рассмотрения утопия предстает уже не метажанром, а общеинтеллектуальным дискурсом.

Термин «дискурс» стал междисциплинарным, он многозначен до полной десемантизации, поэтому представляется необходимым уточнить его границы. Мы будем понимать под дискурсом связный текст в совокупности с экстралингвистическими факторами, т.е. речь, рассматриваемую как целенаправленное социальное действие. Утопический дискурс тогда – ряд текстов, описывающих модель идеального или анти-идеального бытия, созданных с целью изме-

¹ Егоров. Б.Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. – СПб.: Искусство-СПБ, 2007. С. 3.

² Воробьева А.Н. Указ. соч. С. 14.

³ Ковтун Н.В. Указ. соч. С. 13.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Егоров Б.Ф. Указ. соч. С. 6.

нения общественного сознания, положения вещей в мире. В некоторых случаях интенция творящего может рассматриваться как более значимая составляющая дискурса, поскольку в современной литературе – преимущественно постмодернистской и гипертекстуальной – целостного воплощения идеала нет. Подчеркнем, утопическое мышление служит методом (художественным в том числе) освоения и практического преобразования реальности, вследствие чего утопия «постоянно стремится к аннексии смежных областей»¹, в том числе и смежных жанров, поэтому утопические интенции, утопические идеалы и модели органично входят в состав многих произведений литературы, в том числе и беллетристических. Одним из таких смежных жанров стала историческая фантастика, во многих историко-фантастических произведениях присутствуют целостные или фрагментарные описания утопического / антиутопического мира, созданные с целью изменения общественного сознания. Выявление специфики историко-фантастических утопий, характера утопического идеала и составляет цель данной работы. Объектом изучения стали историко-фантастические произведения, созданные в России на рубеже XX–XXI веков. Перед обращением к собственно исторической фантастике хотелось бы предварительно оговорить некоторые общие принципы взаимодействия утопии и фантастики, генетическое родство которых очевидно.

Фантастика (как художественный метод) есть особый тип повествования, в рамках которого статус художественного вымысла умножается на статус фантастического вымысла. Утопия, в свою очередь, создает модель вымышленного общества, поэтому большинство утопий можно считать фантастическими произведениями. Любимой научной фантастики (как жанра) служит позитивная модель будущего, следовательно, такие романы как «Звезда КЭЦ» А. Беляева, «Полдень, XXII век» А. и Б. Стругацких, «Туманность Андромеды» И. Ефремова и многие другие с некоторыми оговорками можно считать утопиями. Оговорки же вот какого рода: классическая утопия реализуется в неопределенном времени (чаще в будущем) и в изолированном неопределенном топосе (чаще всего – несуществующем), в то время как названные романы вполне локализованы в пространстве и предполагаемом будущем. Существенного противоречия здесь нет – современная метаутопия давно включила в свой спектр утопические произведения с четко локализованным хронотопом, например, дистопию – антиутопию

¹ Ковтун Н.В. Указ. соч. С. 15.

ближайшего будущего¹. Сложнее обстоит дело с исторической фантастикой, объектом изображения которой стала история России, репрезентированная в конкретных событиях фактах. Противоречие между исторически укорененной фантастикой, описывающей изменяющийся мир, и статичной утопией, исключаемой авторами из исторического процесса, решается в каждом произведении отдельно, степень их утопизма и историзма колеблется иногда в значительных пределах. Это соотношение и становится необходимым аспектом анализа.

Историческая фантастика возникла еще в XIX веке: «элементы исторической фантастики находим в творчестве Ф.В. Булгарина, А.Ф. Вельтмана, М.Н. Загоскина, О.И. Сенковского»². Во второй половине XX века этот жанр стал очень популярным на Западе³, в России на основе историко-фантастических допущений строили свои сюжеты В. Аксенов («Остров Крым»), В. Пьецух («Роммат»), В. Войнович («Приключения Ивана Чонкина»), Т. Толстая («Сюжет», «Кысь») и другие авторы⁴. Как жанр массовой литературы историческая фантастика появилась в России только в конце 1980-х – начале 1990-х годов и быстро завоевала высокую популярность, заметно потеснив другие жанры беллетристики. Первыми произведениями такого рода фантастоведы называют романы «Одиссей покидает Итаку» В. Звягинцева, «Гравилет „Цесаревич“» В. Рыбакова, «Посмотри в глаза чудовищ» А. Лазарчука и М. Успенского, а также девятитомную эпопею «Око силы» А. Валентинова. Причины появления исторической фантастики обусловлены острым недовольством результатами развития России в XX веке. Ее авторы считают реальную историю страны неправильной, им она представляется результатом «чудовищного эксперимента», некоего «сбоя»⁵.

Историческими фантастами движет стремление переписать историю, представить собственную версию событий, развернуть несбывшееся, но принципиально возможное: благополучную Россию без большевиков и революции, или выявить скрытые факты, объясняю-

¹ См.: Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000 // Новое литературное обозрение. 2007. № 86 // <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html#top>

² Петухова Е., Чёрный И. Современный русский историко-фантастический роман. Режим доступа http://fandom.rusf.ru/about_fan/cherny_17.htm С. 5.

³ Первым считается роман Ф. Дика «Человек в высоком замке».

⁴ Немзер А. Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности // Новый мир. 1993. № 4. С. 226 – 238.

⁵ Валентинов А.В. От автора // Орфей и Ника. – М.: АСТ; СПб.: Терра-Фантастика, 1997. С. 4.

щие нынешнее состояние дел. Читатель получает не столько эстетическое, сколько моральное удовлетворение, узнавая «тайну», сравнивая гипотетическую авторскую версию с известной ему подлинной историей. Приключения героя в вымышленном мире создают у читателя эффект сопереживания, отождествления себя с творцом истории. Описывая заведомо фантастическую Россию, художники стремятся найти ответы на «вечные» вопросы, объяснить современность через факты и явления прошлого. Одним из ключевых концептов, раскрываемых в процессе коллективного художественного поиска, выступает представление о роли России в мировой истории, ее особом пути, национальном и духовном своеобразии. Главной составляющей художественной картины мира в историко-фантастическом романе служит образ России – той, которой не было, но которая могла бы быть, если бы «колесо истории» двинулось другим путем.

Предлагаемая в тексте концепция развития страны обусловлена целями авторов: если исторический роман рассматривает известную историю, то историческая фантастика, напротив, – то, что могло произойти и произошло иначе, чем в фактической истории, или то, что должно было произойти иначе, но произошло известным образом в результате некоего воздействия. В обоих случаях последующие развитие определяется неким событием в прошлом, имеющим иной статус, чем это описано в истории официальной. В одном варианте это, ставшее ключевым, явление породило цепочку последовательных изменений, которые и составили альтернативную реальность, в другом – открывшийся факт (явление) самостоятельно обеспечивает гармоничный порядок вещей. Как правило, таким событием становится случайный или целенаправленный поступок какого-либо лица (не обязательно исторического)¹. Критики выделяют два типа историко-фантастических романов: *криптоисторический* и *альтернативно-исторический*. Речь идет не просто о сюжетном приеме – здесь реализованы два различных подхода к репрезентации истории.

Криптоисторический подход основан на представлении о тайных сверхъестественных силах, управляющих историческим процессом, – это боги, демоны, тайные организации, эзотерические ордена. В широком смысле криптоистория нацелена на выявление скрытых причин известных исторических событий. Криптоистики рассматривают мир как некую систему, свободно управляемую с помощью магиче-

¹ Еськов К. Кузница и гвоздь («альтернативная история» против «криптоистории») // http://fan.lib.ru/e/eskov/text_0060.shtml.

ского обряда, технического средства или целенаправленной интриги¹. Нам будет интересна другая разновидность фантастики – альтернативная история. Основа художественного метода «альтернативного историка» – так называемое «контрфактическое моделирование, выраженное формулой: „что было бы, если бы“ (Например, что было бы, если бы Наполеон выиграл битву при Ватерлоо?)»². Альтернативная история в основе своей ближе к жанру утопии или антиутопии, поскольку в таких произведениях чаще всего описана целостная картина мира, получившаяся в результате альтернативного развития. Обязательный элемент содержания такого произведения – объяснение возникновения иного варианта истории, подробное описание происходящих в этом мире процессов и образа жизни. Историческая фантастика, таким образом, представляет собой сложный многоуровневый жанр, где фантастичность органично дополнена историзмом, а серьезные историко-философские и нравственно-этические проблемы репрезентируются приемами формульной литературы. Такое положение вещей выглядит странным лишь на первый взгляд. Во всякой литературе и, в особенности, популярной, ярко отражаются характерные черты менталитета, свойственного данной социальной общности в данную эпоху. А среди жанров массовой литературы фантастика занимает особое место. Уступая в популярности детективу, она заметно превосходит его по глубине содержания. Именно этот жанр является самым идеологически и «социологически» нагруженным (в ряду массовой литературы), в настоящее время он играет роль, которую ранее выполняли идеология и утопия, выражая господствовавшее в общественном сознании отношение к миру³.

Историко-фантастический роман не имеет оригинальной сюжетной схемы и реализуется, как правило, в рамках фабулы детектива или боевика. Это свойство обусловлено природой массовой литературы – кроме оригинальной «версии» истории или «тайны», объясняющей историю реальную, историко-фантастический роман должен быть увлекательно написан, для чего используется динамичный сюжет, где «с героями постоянно происходит что-то неординарное, они все время попадают из одной переделки в другую, живут в ускоренном темпе.

¹ Фрумкин К. Империи и спецслужбы в фантастике // Свободная мысль – XXI. 2004. № 2. С. 76.

² Петухова Е. Чёрный И. Современный русский историко-фантастический роман. С. 46.

³ Фишман Л.Г. Фантастика и гражданское общество // http://nikitin.wm.ru/almanath/HTML/Fishman/Fish_Figo.htm.

Обстановка вокруг них быстро меняется, им приходится принимать мгновенные решения, совершать необратимые поступки»¹. В этом плане семантика романа, т.е. его содержание, довольно часто вступает в противоречие с формой – с собственно динамическим сюжетом. Реализация в тексте исторической концепции, описание утопического мира требует от автора пространных отступлений и описаний, которые «тормозят» динамику сюжета и снижают его напряженность. Особенно часто это встречается в альтернативной истории: описание новой реальности уже само по себе представляет важнейшую внесюжетную составляющую текста, но далеко не каждое альтернативноисторическое произведение может претендовать на отнесенность к метажанру утопии. Анализ утопического дискурса в конкретном тексте предполагает поиск ответов на следующие вопросы:

- содержит ли произведение модель утопического / антиутопического мира;
- наличествует ли в произведении утопический пафос;
- какой именно идеал положен в основу представленного мира?

Анализ произведения включает рассмотрение хронотопа произведения, системы персонажей, характера сюжетообразующих конфликтов и, в конечном итоге, специфики данной утопии / антиутопии с точки зрения жанровых признаков метаутопии. Другая, не менее значимая задача – анализ эволюции утопических представлений авторов, отражающей общее развитие утопического идеала в общественном сознании рубежа XX–XXI веков.

«ПРОГРЕССОРСКАЯ» АНТИУТОПИЯ В ПОВЕСТИ Е. И Л. ЛУКИНЫХ
«МИССИОНЕРЫ»

Эта сравнительно небольшая повесть написана в 1989 году (время Перестройки). В аннотации к изданию 2004 года сюжетообразующий конфликт обозначен как «столкновение цивилизаций – европейской, доросшей лишь до каравелл и пушек, и полинезийской, оперирующей авианосными катамаранами и боевыми ракетами...», но ключевыми словами, раскрывающими суть произведения, стала фраза: «и снова трагедия конкисты повторяется...»² И хотя авторы рецензий и кри-

¹ Каплан В. Динамо-машина, или Вечный двигатель фантастики // Если. 2003. № 3. С. 234.

² Лукин Е. Слепые поводыри. Миссионеры. Разбойничья злая луна. – М.: АСТ: ВЗОИ, 2004. С. 2.

тических статей, где упоминается повесть, не употребляют термин «антиутопия»¹, это произведение все же следует рассматривать в рамках утопического дискурса. Описанные здесь события происходят на архипелаге в Тихом океане, где шестьдесят лет идет непрерывная война между двумя группировками аборигенов, различающимися исключительно по названию («утренние» и «вечерние»). Это не совсем дикари – у них на вооружении стальные катамараны-авианосцы, ракетное оружие, напалм и реактивные самолеты. Культура и экономика аборигенов предельно милитаризованы, функционируют концлагеря, все население, включая женщин и подростков, непрерывно воюет. Описываемый мир переживает экологическую катастрофу: часть островов выжжена, воды отравлены, ресурсы истощены, природа безнадежно загублена. Назревает очередной тотальный конфликт, неизбежным результатом которого может стать полное уничтожение архипелага. Такая ситуация в фантастической литературе описана неоднократно, новизна сюжета заключается в объяснении катаклизма: у истоков конфликта стоит группа российских интеллигентов, которые случайно нашли «лазейку» в параллельный мир Океании XVI века, где они добились божественного статуса, после чего инициировали гонку вооружений, не позволяя ни одной из враждующих сторон добиться решающего перевеса. Характерно, что цель героев исключительно благородна, ее суть – подготовить дикарей против будущей экспансии европейцев и таким образом спасти от уничтожения их самобытную культуру.

Необходимо уточнить, что аборигены и до прихода «цивилизаторов» были дикарями-каннибалами, регулярно воевали. Однако прежние войны велись примитивными, экологически чистыми средствами, регламентировались множеством табу и не перерастали в геноцид. Изначально у островитян, кроме культа воинской доблести, имелась религия, сложная система социальных связей, досуг и примитивное искусство. Все это погибло в тотальной войне, спровоцированной «добрыми» цивилизаторами. Дело в том, что изначально аборигены не стремились к техническому прогрессу – война посредством копий и дубин их вполне устраивала, поэтому в качестве толчка прогрессу цивилизаторы использовали бомбардировку обеих враждующих

¹ Харитонов Е. Вполголоса о главном: О творчестве Евгения и Любови Лукиных // Л. Лукина, Е. Лукин. Разбойничья злая луна. – М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 1997. С. 557–566; Верлухин П. Бункер Пандоры // Фэнзор: Любительский журнал по проблемам фантастики и фэндом (Севастополь). 1990. № 1. С. 59 – 61.

сторон, что и вынудило воюющих начать гонку вооружений. В итоге, когда европейцы все же приплыли (с самыми, естественно, черными замыслами), их встретила армия хорошо вооруженных и организованных убийц. Несостоявшиеся миссионеры-поработители были уничтожены, а объединившиеся «вечерние» и «утренние» начали подготовку к вторжению в Европу, так как у их цивилизации теперь просто не было другого варианта развития. Данная антиутопия строится на отрицательной оценке неудачно осуществленного утопического проекта: попытка «спасти» одну, примитивную, цивилизацию с помощью преступления в итоге привела к уничтожению другой цивилизации, на этот раз уже европейской.

Что касается других жанровых признаков утопии, то в повести они ослаблены или вовсе отсутствуют. Мир не изолирован в пространстве, вполне локализован во времени и вписан в исторический контекст (хотя и в параллельном мире). В «Миссионерах» нет атмосферы тотального страха, который можно назвать одним из важнейших признаков антиутопии, нет и ритуализации жизни – напротив, ритуализация и регламентация активно разрушаются под влиянием обстоятельств. Самое главное, в этом тексте трудно выделить главного героя, а потому нет и его конфликта с государством, внутренней эволюции характера. Ведущим выступает мотив разочарования в проекте: сначала командующие одной из армий осознают трагическую бесперспективность войны, неизбежность грядущей катастрофы, узнают правду и легко примиряются с ней. Появление нового врага снимает все внутренние и психологические противоречия, зато определенный шок и острое разочарование испытывают их наставники-интеллигенты, понимая, кого они вырастили. Пожалуй, мотив разочарования, ожидания грядущей катастрофы и становится основным пафосом повести.

Подробный анализ произведения вызван не столько глубиной его содержания¹, сколько отсутствием подлинной оригинальности, популярностью поднятой в тексте проблемы. История «спасения» дикарей от европейской цивилизации, реализованная Лукиными в столь захватывающей и экзотичной форме, является частным решением проблемы «прогрессорства», ставшей, с легкой руки А. и Б. Стругацких, очень популярной в российской фантастике. Концепт «прогрессор-

¹ П. Верлухин писал об этой повести: «Лукины, как всегда, не претендуют на какую-то умопомрачительную философскую глубину, достоинством их вещей является открытость и наглядность авторских концепций». См.: Верлухин П. Бункер Пандоры // Фэнзор: Любительский журнал по проблемам фантастики и фэндома (Севастополь). 1990. № 1. С. 59 – 61.

ство» ввели в оборот именно братья Стругацкие в романах «Трудно быть богом», «Обитаемый остров», «Парень из преисподней» и др. Прогрессорство представлено как попытка ускорить прогресс отсталых планет, осуществляемая для того, чтобы развить их до уровня коммунистической Земли XXII века. Прогрессорство в версии авторов – воздействие целенаправленное, длительное, и, самое главное, тайное. Вольные или невольные прогрессоры действуют конспиративно, используя подкуп, шпионаж, шантаж, а в случае необходимости – и силу. В названных романах ставится под сомнение этичность и плодотворность такого вмешательства. При этом принципиально важен тот факт, что в художественном мире Стругацких есть уже осуществленная утопия – мир земного «Полдня, XXII века», т.е. речь идет не о цели, а о средствах и возможности ее принципиальной достижимости. Иное дело сегодняшние последователи авторов – ни у Лукиных, ни у А. Громова, ни у С. Лукьяненко утопического мира в арсенале нет, возможность насильственного и тайного внедрения утопии активно отрицается¹. «Миссионеры» – одно из описаний неудачной попытки «прогрессорства», где упор сделан именно на демонстрацию ее беспрепятственности и неизбежной бесплодности.

«ВОЕННАЯ» УТОПИЯ В. ЗВЯГИНЦЕВА В РОМАНЕ «ОДИССЕЙ ПОКИДАЕТ ИТАКУ»

Роман (написан в 1983-м, опубликован в 1990-м году) стал первым произведением в жанре исторической фантастики². Он включает четыре части, позже произведение дополнено другими текстами, превращено в многотомную эпопею, содержащую и крипто-, и альтернативноисторические романы. В рамках заявленной темы представляет интерес третий альтернативноисторический роман «Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин», в котором описана удачная попытка переиграть начало Великой Отечественной войны – тема во всей

¹ Так в романах «Черновик», «Чистовик» и «Звезды – холодные игрушки» (2007–2008) С. Лукьяненко критикует идею прогрессорства и саму утопию Стругацких. В проекте «Время учеников» (1996–1997) все романы Стругацких продолжены их молодыми эпигонами, причем прогрессоры во всех новых вариантах терпят неминуемый крах. См. повести «Змеиное молоко» М. Успенского, «Черная месса Арканара» Е. Первушиной и др.

² См.: Валентинов А.В. Нечто о сущности «криптоистории», или Незабываемый 1938-й // Созвездье Пса: избранные произведения. – М.: Эксмо-Пресс, 2002. С. 379–392.

русской литературе второй половины XX века особенно значимая и болезненная¹.

Предыстория событий такова: на Земле уже несколько столетий тайно действуют две враждующих расы пришельцев из космоса (аггры и форзейлы); используя «прогрессорские» методики, каждая из них пытается мелкими, хорошо рассчитанными акциями направить историю Земли таким образом, чтобы земляне стали естественным союзником одной из них. Группа московских интеллигентов оказывается втянутой в эту борьбу на стороне форзейлей; пережив многочисленные приключения, они бегут на другую планету, где двое из них – Берестин и Новиков – попадают в плен к агграм, которые предлагают переместить их личности (матрицы) в сознание И. Сталина и одного из его помощников. Цель предприятия – выиграть Великую Отечественную войну быстрее и легче, чем подлинный Сталин. В итоге СССР должен стать мощнейшей сверхдержавой, союзницей аггров. Перенос благополучно осуществляется, и Новиков в роли Сталина, Берестин – комкора Маркова за полтора месяца готовят СССР к отражению агрессии, добиваясь перелома в войне уже в 1941 году, кроме того, герои проводят либерализацию режима. Таким образом, либерально-демократический СССР в той параллельной реальности создан, хотя в эпосе В. Звягинцева далее не фигурирует и подробно не описан. Очевидно, что созданный Звягинцевым текст мало напоминает классическую утопию: здесь нет описания счастливого мира (он остается за рамками текста, хотя и подразумевается состоявшимся), хронотоп локализован в историческом пространстве и времени, сюжет динамичен, что для утопии нехарактерно. Зато в романе есть проект идеального общества, вера в возможность его построения, утопический пафос преобразования и дидактическая интенция автора. Фантастический проект Звягинцева художественно воплощает утопию построения «социализма с человеческим лицом», о котором мечтали советские интеллигенты, начиная с 1960-х годов.

Особого внимания заслуживают герои звягинской эпопеи как необходимый составный элемент утопии. Прежде всего, бросается в глаза готовность, с которой «обычные» московские интеллигенты – психолог Новиков, физик Левашов, врач Шульгин, художник Берестин и моряк Воронцов – ввязываются в войну сверхцивилизаций.

¹ См.: Лобин А.М. Тема второй мировой войны в современной российской фантастике // Материалы XXXI зональной конференции литературоведов Поволжья: в 3 ч. – Елабуга: ЕГПУ, 2008. Ч. 2. С. 208–213.

Другая заметная черта персонажей: интеллектуальная и физическая сверходаренность. Так, физик Левашов сумел разобраться в принципах работы инопланетной техники и на ее основе самостоятельно построить установку для перехода в параллельные пространства. Врач Шульгин на досуге изучил по книгам искусство ниндзя и в последующих событиях успешно выполнял функции суперагента. Новиков, Берестин и Воронцов оказались знатоками истории и стратегии, что позволило им в дальнейшем свободно управлять целыми армиями и государствами¹. Все они, в итоге, оказались широко образованными эрудитами, творческими, смелыми, преданными идеалам дружбы и свободы людьми. В тексте Звягинцева представлен интересный сплав образа диссидентствующего и рефлектирующего эстета-интеллектуала с бойцом-демиургом, решительным преобразователем мира – сочетание данных качеств в разной степени присуще всем главным героям. Характерно, что судьба их в «застойной» реальности складывается не вполне успешно: у каждого в прошлом разочарования и потери, в настоящем – никаких перспектив карьеры и самореализации. Такой образ жизни характерен для интеллектуалов советского времени. Эти обстоятельства, а также некоторая авантюрная жилка в характерах героев психологически мотивируют их активность, но не объясняют в полной мере. Главные мотивы человеческих поступков в романе – бескорыстие и идеализм, поэтому, располагая поистине фантастическими возможностями, персонажи всю свою энергию обращают не на устройство личного благополучия, но на самоотверженную борьбу со Злом, рискуя жизнью, исправляют «ошибки» истории в альтернативных мирах. И если их интеллектуальная, физическая мощь есть закономерное следствие беллетризации жанра, то активность, честность, гражданское мужество и готовность к борьбе во имя идеалов являются ключевыми качествами строителей утопии. Создавая героический образ, автор противопоставляет его пассивному, эгоистическому и ограниченному антигерою 1980-х годов.

Успех романа «Одиссей покидает Итаку» объясняется отчасти удачным выбором идеальных для того времени героев, но прежде всего смелостью, с которой автор исправил ошибки Сталина, что казалось достаточным для осуществления утопии. Однако, если вопрос о репрессиях (понимаемых как личный произвол генсека), возможности построения «хорошего» социализма остается спорным, то в отношении войны за два десятилетия ничего не изменилось – позор

¹ В романах «Бульдоги под ковром», «Разведка боем», «Вихри Валгаллы» и др.

разгрома 1941 года и горечь потерь живы в общественном сознании до сих пор¹. Звягинцев создает утопическую версию Отечественной войны, результаты которой читатель может домыслить самостоятельно. Роман и может быть рассмотрен как составная часть утопического дискурса, где идеальный мир выносится за рамки, внимание автора акцентируется на процессе его создания.

«ДЕКАБРИСТСКАЯ» АНТИУТОПИЯ В РОМАНЕ Л. ВЕРШИНИНА
«ПЕРВЫЙ ГОД РЕСПУБЛИКИ»

В этом типичном альтернативноисторическом романе (1995) автор реализует одну из российских утопий: победу Южного общества декабристов, в результате которого на Украине создана демократическая Республика. Антиутопический пафос «Первого года...» очевиден с первых страниц повествования² – в экспозиции текста развернуто описание карательной экспедиции генерала Бестужева против крестьянской армии Кармалюка. Революционерам, мечтавшим о Свободе, Равенстве и Братстве, не удастся осуществить собственные проекты. С самого начала они сталкиваются с неуправляемой, непрогнозируемой реальностью: крестьяне громят помещичьи усадьбы, начинается гражданская война, развиваются межнациональные конфликты. Для оправдания поражений на фронте правительство Республики «раскрывает» мнимый заговор молодых офицеров, главой которого назначен главнокомандующий революционной армии – князь Волконский. Повествование завершается описанием разгрома и развала Республики, гибелью, массовым бегством революционеров.

В тексте очевидны исторические параллели с махновщиной, антоновщиной, карательными походами Тухачевского и процессами 1937 года, однако содержание романа не ограничивается живописанием ужасов гражданской войны. Гибельность революции разоблачает-

¹ Об этом свидетельствует обилие романов, фильмов и сериалов о войне, в том числе и фантастических, таких как киноман А. Шевцова «Мы из будущего». Последний историко-фантастический роман на эту тему «Вчера будет война» (2009), написанный С. Буркатовским, с характерным сюжетом: наш современник случайно «провалился» в 1941 год, ему удалось предупредить Сталина о нападении Германии, кроме того, он рассказал генсеку о грядущем развале СССР и крахе социализма. После чего Сталин не только успешно отразил агрессию, но и либерализовал режим, а в 1948 году ушел в отставку с поста генсека.

² См.: Валентинов А.В. Никогда рывалюция не делай... // Созвездье Пса: избранные произведения. – М.: Эксмо-Пресс, 2002. С. 422 – 425.

ся более сложными методами. В произведении дана краткая хроника событий, отдельные эпизоды которой развернуты достаточно подробно. Детально описано психологическое состояние Бестужева-Рюмина, вынужденного допрашивать и казнить восставших мужиков, процесс демонстрирует механизм превращения освободителя в палача. Убедительно показаны душевные терзания князя Волконского, объявленного главой «заговора». Размышления арестованного, его попытки оправдаться, процесс признания мнимой «вины», письмо князя жене... по значимости, объему превосходят описание самого «процесса». Волконский выглядит мучеником, но, подписывая себе приговор, он становится и сообщником палачей. Трагедийность революционного пути к свободе заключается не столько в закономерном провале самой попытки, сколько в моральной деградации революционеров. Благие идеи в сочетании с реалиями классовой борьбы приводят мечтателей на путь предательства, подлости, беспощадного террора.

Специфика данной антиутопии заключена в попытке художественной реализации вполне конкретной идеологической утопии, где главным объектом описания становится не противостояние героя и государства, но раскрытие процесса становления утопического мира, враждебного его собственным творцам. Осознание героями совершенной ошибки, разочарование в идеалах, атмосфера всеобщего ожесточения и страха – вот то морально-этическое состояние, в которое погружаются защитники революции, созданное ими государство невозможно вне произвола и насилия. Так в современной литературе представлена еще одна апория теории Шигалева: выходя из «безграничной свободы», герои заключают «безграничным деспотизмом».

«Монархическая» утопия В. Рыбакова в романе
«Гравилет „Цесаревич“»

Утопия В. Рыбакова (1993) – один из наиболее известных альтернативноисторических романов¹, писатель представляет модель Российской империи, названную в критике «подлинной консервативной утопией»². Картина мира, выстроенная автором, достаточно сложна,

¹ См.: Володихин Д. Потанцуюм? (Об элитарной и массовой фантастике) // Если. 2000. № 7. С. 235–245; Володихин Д. Призывая Клио // Если. 2000. № 10. С. 231–238; Каплан В. Динамо-машина, или вечный двигатель фантастики // Если. 2003. № 3. С. 234 – 241; Ройфе А.М. Из тупика, или Империя наносит ответный удар // Если. 2000. № 3. С. 244 – 251 и др.

² Ройфе А.М. Из тупика, или Империя наносит ответный удар. С. 249.

ее фантастической идеей-допущением является взаимодействие двух зеркально-противоположных миров, воплощающих доброе и злое начала. Подлинным миром признается утопическая Россия, история же – череда экспериментов ученых-безумцев, в результате которых «наша» Земля диаметром в восемнадцать миллиметров оказывается в некоем «котле». Искусственное человечество заражено токсином агрессии, при этом оба мира ментально взаимодействуют, все социальные катастрофы агрессивного «малого» мира влияют на сознание жителей «большой» Земли – таким способом гениальный физик и беспринципный революционер Ступак мечтает устроить революцию на «большой» Земле, инертное население которой не способно к бунту. Роман сочетает элементы утопии и антиутопии, реализованные в разных пределах. Антиутопия представлена слабо, лишь в самой последней главе дано описание жизни нищей и криминальной российской деревни. Основу повествования составляет детективная фабула – на редкость простая и нединамичная¹. Важнейшее место занимают картины благополучной монархической России, монологи героя, князя Трубецкого – правого коммуниста и сотрудника российской спецслужбы. Развернуто описание личной жизни героя, его взаимоотношений с женщинами.

По оценкам критики произведение «представляет собой размышления о судьбе России на историческом материале. О несложившейся судьбе...»² Это определение не совсем верно – утопия Рыбакова носит общемировой характер, да и с историческим материалом дело обстоит не так просто: по версии автора, во всем мире, начиная с конца XIX века, не было ни войн, ни революций, поэтому и монархическая Россия стала не «тюрьмой народов», а правовым процветающим государством, где революционные настроения утихли сами собой, коммунизм стал религией нравственно-этического толка. Объясняется это простым и очевидным для автора фактом: человек по природе добр, и если он не отравлен токсином агрессии (как это случилось на «малой» Земле), то поступает соответственно собственной природе. Данную мысль художник реализует через диалоги Трубецкого, описание взаимоотношений персонажей. Так, все контрразведчики (и сам Трубецкой, и его коллеги) – честные, гуманные и бескорыстные люди. Террористы, которых разыскивает князь, действуют под влиянием внешнего аффекта, но при этом опять-таки бескорыстно, исклю-

¹ Лобин А.М. Повествовательное пространство и магистральный сюжет современного историко-фантастического романа. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. С. 90–95.

² Володин Д. Призывая Клио. С. 237.

чительно из идейных соображений. Пикантная ситуация с изменой Трубецкого жене успешно разрешается благодаря кротости, мудрости и самоотверженности супруги – верующая христианка добра настолько, что сама мирит мужа с любовницей и ухаживает за ней во время родов. Зло воплощают революционеры-экстремисты: Ступак и Рашке, создатели «малой» Земли. Причиной человеческого падения становится душевная патология – болезненное честолюбие и маниакальная жажда власти (обратная сторона гениальности), толкающие героев на преступление мирового масштаба.

Основной объект утопического описания – не политическая структура вымышленного мира, но морально-этическая система общественных отношений. Благополучная Россия и мир в целом обретают гармонию естественным путем, без внешних и внутренних потрясений, «монархизм» рассматривается автором как традиционный образ правления, который не нуждается в замене.

Утопия и антиутопия в романе А. Доставалова «По ту сторону»

В романе Доставалова (2000) представлены три варианта развития российской истории, осуществляемые в параллельных мирах: наша реальность рубежа XX–XXI веков, антиутопический мир победившего социализма и монархическая утопия. Роман является боевиком. Фабула достаточно проста. Группа красноярских скалолазов оказывается похищенной агентами из «параллельного» СССР в качестве подопытного материала для испытания бактериологического и психоволнового оружия, разрабатываемого для последующего завоевания мира. Героям удается бежать и после многочисленных приключений перейти в следующую реальность – благополучную монархическую Россию. Параллельная линия сюжета представлена описанием неудачного побега американских программистов, зомбированных для работы на оборонном объекте.

Мировая революция в СССР состоялась благодаря тому, что Германия не напала на Советский Союз, а, напротив, добровольно вошла в него как одна из республик. Совместно Россия и Германия смогли завоевать весь мир, однако массовое использование атомного и бактериологического оружия привело человечество на грань гибели: голод, генетические болезни, коллапс экосферы, вынужденное уничтожение недостаточно здоровых детей. Катастрофическое состояние планеты вынуждает правительство начать экспансию в сопредельные реальности. Художественный образ победившего СССР маркирован чертами

антиутопии: тоталитарное государство с хорошо развитым карательным аппаратом, всеобщий страх, экономическая разруха, антагонизм личности и государства. Типичный антиутопический мотив – осознание героем себя, пробуждение личности, последующее вступление в тайную борьбу с государственной машиной и трагическая гибель – использован автором в сюжетной линии с зомбированными американцами. Антиоталитарный пафос произведения очевиден на всех уровнях текста, от выражения авторского «я» до характеристики персонажей.

Мир монархической России возник благодаря двум случайностям: шальным снарядом убит не генерал Корнилов, а нарком Троцкий. В итоге белым удалось выиграть Гражданскую войну¹. Россия стала благополучной конституционной монархией, лидирующей в мировой политике. Следует подчеркнуть заметную идеализацию исторического прошлого, характерную для современной российской фантастики: авторам удастся сочетать картину военного могущества с процветающей экономикой и наукой, жесткий порядок – с гражданскими свободами, высокой культурой и уважением к личности².

Оба варианта утопии / антиутопии реализованы в конкретной исторической и географической реальности. В целом, утопические и антиутопические проекты А. Доставалова трудно назвать оригинальными – картины апокалипсического мира победившего коммунизма, как и вариант гуманной процветающей монархии, описаны в литературе неоднократно, наибольший интерес представляют увлекательный сюжет, целостное, яркое описание мира. В плане становления художественного варианта утопии стоит подчеркнуть ее отличие от романа В. Рыбакова «Гравилет „Цесаревич“» – в обоих текстах представлена благополучная патриархальная Россия, однако рыбаковская монархия возникла и развивалась естественным путем, тогда как у Доставалова она заново отреставрирована. Образы главных героев в романе «По ту сторону» подчинены динамике сюжета, целостного характера отдельного утопического героя нет, но можно представить групповой обобщенный портрет. Главные герои, красноярские студенты-скалолазы, описаны

¹ Мечту о победе белых и реставрации старого режима описывали многие авторы: В. Звягинцев («Разведка боем»), А. Шидловский («Пророк»), А. Аврамеко, Б. Орлов и А. Кошелев («Смело мы в бой пойдем») и др.

² См.: Ройфе А.М. Из тупика, или Империя наносит ответный удар. С. 244–251; Фрумкин К. Империи и спецслужбы в фантастике // Свободная мысль – XXI. 2004. № 2. С. 76–83; Лобин А.М. Образ альтернативной России в современной исторической фантастике // Литература и культура в контексте христианства. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. С. 338–342.

как спортсмены и интеллектуалы, смелые, решительные и честные ребята. Характерно, что в группе нет ни острой конкуренции, ни любовных треугольников. Это именно команда, крепко спаянная дружкой, имеющая общую цель – вернуться домой. Наиболее яркой чертой скалолазов стала их готовность к борьбе за свободу, они сражаются с первых и до последних страниц, даже не помышляя о сдаче или возможности отсидеться в глуши. Важно, что борются студенты не только за собственное спасение, но за сохранение открывшегося им «монархического» мира.

Однако смелость, активность свойственны и их противникам. Американский генерал Ивс умен, смел, по-своему бескорыстен. Однако есть заметная разница в методах борьбы, мотивации поступков персонажей. Антагонисты живут и действуют под угрозой репрессий, при этом Ивс использует шантаж, пытки, обман, рядовые исполнители демонстрируют жестокость на грани садизма, охотно насилуют и грабят, что вполне согласуется с моралью данного мира. Положительные герои, напротив, стараются избегать насилия, помогают всем, кому могут. Смелость и воля характерны не только для главных героев, жители утопической параллельной России отличаются теми же качествами, их правительству совершенно не свойственны ни коррупция, ни бюрократизм. Решительность и храбрость демонстрируют и рядовые студенты МГУ, которые также самоотверженно защищают свой мир. Таким образом, общей чертой всех хороших людей в утопии / антиутопии А. Доставалова становится активность, смелость и готовность к самопожертвованию как следствие высокой духовности и гуманизма. Трактовка образов в романе типична для произведений такого рода и во многом напоминает систему персонажей в эпосе В. Звягинцева.

«КУЛЬТУРНАЯ» АНТИУТОПИЯ В РОМАНЕ В. РЫБАКОВА

«НА БУДУЩИЙ ГОД В МОСКВЕ»

Содержание романа (2003) описывает альтернативное настоящее России, распавшейся на десятки отдельных карликовых государств. Следствием этого процесса стало полное культурное подчинение Западу: школьные учебники переписаны, фильмы и книги, свидетельствующие о великом прошлом России, запрещены¹, армия и Академия наук распущены. Последние «ученые» живут на иностранные

¹ Вплоть до таких невинных, как «А зори здесь тихие» и «Иван Васильевич меняет профессию».

дотации, занимаясь астрологией и теологией, военные становятся наемниками, в школьных буфетах легально продают пиво. В новом мире нет очевидных примет экономического упадка и экологической катастрофы, нет терроризма и политических репрессий. Практически отсутствует страх перед государством – вместо этого автор создает атмосферу духовного вакуума, морального удушья, которую ощущают все персонажи. Жизнь рядового обывателя изменилась к лучшему, если сравнивать ее с эпохой застоя, но для творчески активной части населения новая культурная реальность – тотальная цензура и ложь официальной культуры – перекрывают все пути к творческой самореализации, к настоящей работе. Для них, немногих, очевидно, что существующее положение ведет к уничтожению научного и творческого потенциала страны, к застою.

Столь нестандартная постановка проблемы по-иному структурирует сюжетобразующий конфликт. Да, есть за границей фонды и организации, целенаправленно разрушающие остатки советской культуры и науки, но они далеко, их влияние не очевидно, подлинными же противниками мыслящих людей становятся функционеры нового режима, бывшие прогрессивные журналисты, ученые, школьные педагоги и многие другие, охотно променявшие свободу творчества на гарантированную высокую зарплату. Повествование включает внутренние монологи, размышления героев, что отчасти компенсирует недостатки фабулы. Алексей Небошлепов, бывший знаменитый журналист эпохи перестройки, в описанный момент разведен и беден, недоволен новой реальностью, вполне осознает свою ненужность режиму. Другой герой – физик Обиванкин, оставшийся без работы после ликвидации в России всех точных и технических наук, самостоятельно продолжает исследования и изобретает ни много ни мало – антигравитационную установку. Эти герои и собираются воскресить к жизни последний «Буран», догнивающий в парке аттракционов в Москве, куда и отправляются. В итоге они едут втроем: Обиванкин, Небошлепов и его сын Лей. По дороге к ним присоединяется бывший военный, ныне – оставшийся без работы наемник Гнат Соляк, украинский националист, совершенно неудовлетворенный результатами «освобождения» Украины. Все четверо с небольшими приключениями на границе добираются до цели, но действие романа на этом обрывается, оставляя ощущение некой перспективы, что в целом соответствует отечественной утопической парадигме, связанной с поисками чуда (обетованных земель, островов и даже планет). Ключевой момент наррации – совершение героями Поступка, когда каждый делает свой

выбор, идет на открытый бунт против торжествующей серости. Мотив противостояния личности Системе, выхода за очерченные режимом рамки, является ведущим в классической антиутопии, на которую и ориентируется автор.

«Глобальная» утопия Хольма Ван Зайчика в цикле
«Плохих людей нет. Евразийская симфония»

Речь идет о цикле из семи романов, выходящих с 2000 года¹. Создатели художественного проекта, скрывающиеся за столь экзотичным псевдонимом, петербургские фантасты В. Рыбаков и И. Алимов. С момента выхода первого текста критика дает разные определения жанровых дефиниций произведений. Д. Скирюк определяет первый роман, «Дело жадного варвара», как «фантастический детектив с уклоном в параллельную историю с немалой долей юмора и пародии»². Действительно, если судить по фабуле – это детективы, стилизованные под «китайские» тексты Роберта ван Гулика, однако динамика сюжета невысока, собственно детективные построения предельно просты³. Формально цикл можно отнести и к историко-фантастическому жанру: описанное государство Ордусь возникло в альтернативном мире при объединении Руси и Орды после того, как Александр Невский и хан Сартак заключили договор о дружбе. Затем к Ордуси присоединился Китай, появилась огромная страна, на просторах которой мирно живут люди сотен национальностей и десятков конфессий. Собственно альтернативноисторическая составляющая не является здесь ведущей, однако близость фантастической Ордуси и современной России обозначены с помощью многочисленных аллюзий, словесной игры: гимн Ордуси звучит так: «Союз нерушимый улусов культурных сплотили навек Александр и Сартак...», национальным поэтом Асланивского улуса становится Тарсун Шевчи-заде (Т. Шевченко), столицей Урала является город Свердловск, прославленный производством сверел и буров. Есть и другие «совпадения» такого рода, позволяющие трактовать цикл как «политические памфлеты без точно определенно-

¹ «Дело жадного варвара», «Дело незалежных дервишей», «Дело о полку Игореве», «Дело лис-оборотней», «Дело победившей обезьяны», «Дело Судьи Ди» и «Дело непогашенной луны».

² Скирюк Д. Ван Зайчик, Хольм – «Дело жадного варвара» // http://fandom.rusf.ru/about_fan/skiryuk_06.htm.

³ См.: Юзефович Г. Дело лис-оборотней // http://orduss.pvost.org/pages/press_4.html.

го адреса»¹, читая которые гораздо интереснее «пытаться соотнести заковыристые имена и названия, а также видоизмененные факты с их реальными прототипами»², чем следить за сюжетом.

Большинство критиков и литературоведов рассматривают «Евразийскую симфонию» как утопию³, основным содержанием которой служит описание идеальной страны Ордусь, живущей «по законам фантастически высокой нравственности»⁴. Это монархия во главе с китайским императором, но монархия идеализированная: жизнь строится на принципах равноправия наций, основу взаимоотношений составляют веротерпимость, демократизм и взаимоуважение. Жизнь в целом, межличностные отношения в особенности, здесь тщательно регламентированы по образцу средневекового Китая. Обилие церемоний и условностей не затрудняет (по мысли авторов), а облегчает человеческие взаимоотношения, хотя описание ритуализированной жизни оставляет у читателя впечатление чрезмерности, даже пародийности.

Гуманизм и чувство долга – краеугольные камни ордусской государственности и общественной жизни, понимаются они специфически: смертная казнь заменена пожизненным заключением, но широко используются телесные наказания. Ордусь – государство экономически развитое, все современные атрибуты технического развития и достатка (всеобщая компьютеризация, Интернет, сотовая связь и пр.) присутствуют. При этом прогресс сдерживается государством, все изобретения проходят тщательную этическую экспертизу, а потребление подчинено принципу разумной достаточности: ордусянин никогда не купит новую машину, если старая еще пригодна к эксплуатации.

Очевидно, что В. Рыбаков создал еще одну утопическую монархию, которая, однако, отнюдь не изолирована от мира в целом. Ордусь локализована в пространстве и во времени, активно сотрудничает / конкурирует с другими странами. Кроме того, типичная утопия предполагает культурную однородность населения, Ордусь же – мультинациональная и мультикультурная держава. Поэтому утопию Ван Зайчика было бы справедливо назвать глобальной, ее главная тема не просто созидание счастливого, разумного общества, но общества, объединяющего множество культур и цивилизаций, предлагающего

¹ Елисеев Н. Ниже уровня моря // http://orduss.pvost.org/pages/press_2.html.

² Юзефович Г. Дело лис-оборотней // http://orduss.pvost.org/pages/press_4.html.

³ См.: Кукулин И. Шустрик и Мямлик из Великой Ордуси // http://exlibris.ng.ru/masscult/2001-02-01/6_cyberpunk.html; Елисеев Н. Ниже уровня моря // http://orduss.pvost.org/pages/press_2.html и др.

⁴ Бережной С. Проверено – плохих людей нет // <http://barros.rusf.ru/article209.html>.

рецепт мирного сосуществования всех наций и конфессий. Определение, которое дает романам В. Рыбаков, – этнокарнавальная роман – представляется чрезвычайно удачным¹.

Сочетание картины утопически счастливого мира и детективного сюжета служит в тексте средством акцентирования и раскрытия ключевых этических проблем, не случайно критик Н. Караев назвал Ван Зайчика «моралистом в шкуре фантаста»². В утопической Ордуси случаются и конфликты, столкновения интересов, но они успешно разрешаются главными героями. Реестр правонарушений открывают традиционные корыстные преступления (воровство, рэкет и др.), однако не они становятся основным объектом внимания. Сюжетообразующим конфликтом большинства романов («Дело незалежных дервишей», «Дело о полку Игореве», «Дело победившей обезьяны», «Дело непогашенной Луны») выступают межнациональные и межкультурные противоречия, которые перерастают в открытый национализм, далее следуют преступления на шовинистической почве, но неразрешимых проблем в утопическом мире нет. С. Бережной заключает: «если в первых трех романах темой расследований были уродливые нравственные искажения, для жизненного уклада Ордуси совершенно неприемлемые – ксенофобия, национализм, алчность, порабощение человеческого разума и духа, – то в романах второй цзюани напарники сталкиваются с человеконарушениями, порожденными искренним стремлением ордусян к утверждению всеобщего блага»³. Речь идет о детективах, где преступники (особенно во второй цзюани⁴) сами раскаиваются в совершенном, судят себя, а доблестные «человекоохранители» только помогают им в этом. Рассмотрение всевозможных нравственных конфликтов, поиск грани, отделяющей благие намерения от неэтичных поступков – вот основная цель авторов.

Столь масштабный утопический проект не может обойтись без ключевого образа героя-протагониста, основного носителя провозглашенных этических ценностей, в романах Ван Зайчика избавителей двое – сыщик Багатур Лобо и сотрудник прокуратуры Богдан Рухович Оуянцев-Сю. Художники уделяют значительное место описанию их характеров, привычек, образа жизни, но по сути персонажи формали-

¹ Караев Н. Ван Зайчик спасает Россию – как умеет // http://orduss.pvost.org/pages/what_2.html.

² Там же.

³ Бережной С. Проверено – плохих людей нет // <http://barros.rusf.ru/article209.html>.

⁴ Т. е. «корзины», содержащей романы «Дело лис-оборотней», «Дело победившей обезьяны», «Дело Судьи Ди».

зованы, перед нами два образцовых сотрудника правоохранительных органов, каких десятками создавали авторы советской эпохи. Герои, каждый по-своему, воплощают идеал «благородного мужа», думающего о морали и долге, но не о вещах и удобствах. Благородный муж – идеал конфуцианский, он по умолчанию является человеком государственным: Багатур Лобо – сыщик, а Богдан Оуянцев-сю – следователь прокуратуры. Оба – фанатики своего дела, служба для них – служение обществу, а не средство заработка или завоевания власти. Службу они несут в строгом соответствии с религиозными и нравственными установлениями, и тот, и другой – люди глубоко верующие (Багатур – буддист, Оуянцев – христианин), посещающие церковь, выполняющие все положенные предписания. Чтобы избежать схематизма образов, авторы наделяют героев множеством индивидуальных особенностей, мелких слабостей и даже вредными привычками. Так, буддист Багатур Лобо – холостяк, но у него есть исключительно умный кот, участник многих «дел». В ходе расследований Багатур Лобо в одиночку захватывает вооруженные банды. Он мастер фехтования, умеющий сочетать искусство медитации, великолепную физическую форму с гурманством, курением и любовью к пиву. В целом, это хорошо известный стиль «крутого» сыщика, чуть менее однозначный, чем в известных детективах. Так, великолепному брутальному Багатуру не везет с девушками, причина – его высокая, платоническая любовь к принцессе Чжу Ли. Оуянцев-сю – полная противоположность Багатура, непьющий, некурящий кабинетный работник, заботливый и нежно любимый муж (в какой-то момент у него было даже две жены), интеллектуал, посещающий выставки и концерты, но пренебрегающий спортзалом. При этом в некоторых отношениях он даже более решителен, чем коллега-супермен.

Авторы представляют натуры немногосложные, но сильные и цельные. Оригинальность трактовки образов в чрезмерной, запредельной концентрации положительных личных качеств: чувства долга, гуманизма, бескорыстия, личной скромности, интеллектуальной и физической мощи. Названные черты героев постоянно «испытываются на прочность» – практически в каждом романе избранники попадают в этические неоднозначные ситуации, требующие разрешения. В характере персонажей нет внутренних противоречий, но противоречия есть в Ордузи, и служебные проблемы часто переплетаются с личными, поэтому Багатур Лобо и Оуянцев регулярно попадает в центр скандалов государственного масштаба, из которых, тем не менее, вы-

ходят с честью. Образы главных героев неизменны, характеры заданы изначально и сюжетные конфликты лишь выявляют определенный набор качеств, каждым поступком супермены утверждают заданный авторами идеал.

Главная этическая идея цикла: подчинение интересов отдельной личности достойному обществу (что вполне характерно для утопии), на чем и строятся взаимоотношения в Ордуси. Государство выступает силой человеколюбивой, однако направляющей и охранительной: именно государство создает условия для нормального сосуществования в мультикультурном обществе, чиновники пресекают деятельность националистов и религиозных фанатиков. Население же некоторых улусов, их выборное правительство (Аслановский улус из «дела о независимых дервишах» и город Тебриз из «Дела непогашенной луны») легко становятся объектом манипуляций всевозможных политических экстремистов и желтой прессы. Именно государственные чиновники демонстрируют высочайший уровень ответственности, личной этики, обеспечивающей выполнение долга. Государство гарантирует защиту, в том числе и военную, от внешних посягательств. Ван Зайчик во всех романах акцентирует мотив культурного и морального противостояния Ордуси западному миру, погрязшему в меркантилизме и бездуховности¹.

Анализ цикла позволяет сделать вывод, что творение Х. Ван Зайчика «Плохих людей нет. Евразийская симфония» обладает всеми признаками утопического произведения, ярко выраженным утопическим пафосом и наличием модели идеального общества. При всей современной атрибутике утопическая модель ориентирована на патриархальную конфуцианскую идею средневекового Китая. Детективный сюжет и альтернативноисторическая природа реальности носят скорее служебный характер, используются как средство оформления художественного мира. В произведениях Ван Зайчика тщательно разработана пространственная организация утопического мира, но основной акцент сделан на описание морально-этической системы и политико-социальной парадигмы. Новизна текста – в попытке построить глобальную утопическую модель мультикультурного и мультинационального мира. В итоге утопия Ордуси утрачивает статичность, замкнутость, отдельность по отношению к «остальному миру»,

¹ Характерно, что во многих романах, таких как «Дело жадного варвара», «Дело независимых дервишей», «Дело непогашенной луны», именно европейцы и американцы выступают если не преступниками, то пособниками преступления.

но именно это помогает открыть механизмы разрешения конфликтов самого разного рода.

ВОПЛОЩЕНИЕ УТОПИЧЕСКОГО ДИСКУРСА
В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКЕ

Проведенный анализ текстов подтверждает их принадлежность к утопическому дискурсу. Соединение утопического и историко-фантастического начал определяет специфику произведений: их вписанность в исторический контекст, реальное географическое пространство. Возникает специфическая жанровая разновидность – *историческая утопия / антиутопия*, объектом описания которой становится не результат, но сам процесс воплощения проекта иного общества, развернутый во время. Авторы представляют читателю не мир, обладающий признаками утопии или антиутопии, а модель известного исторического события, происходящего должным (с их точки зрения) или не-должным образом. Воображаемый мир есть результат знакового события, чаемая реальность зачастую только намечена, читатель и призван домыслить детали, выступить сотворцом утопии¹. К другим особенностям историко-фантастических текстов можно отнести динамизм сюжета, ставший следствием беллетризации классической утопии / антиутопии, наличие конфликтного поля. В современной антиутопии атмосфера тотального страха, ритуализации жизни уже не являются обязательными характеристиками «нового мира», утопия же обретает подвижного, деятельного героя-протагониста, которому и обязана устойчивостью.

Содержание историко-фантастической утопии / антиутопии эволюционировало в общем русле развития общественного сознания рубежа веков. Произведения 1990-х годов носят отчетливо выраженный антисоветский характер. Тексты В. Звягинцева, Е. и Л. Лукиных, Л. Вершинина и А. Доставалова посвящены проблеме дискредитации идеи революционного пути развития общества, прометеевская Утопия превращается в свою противоположность – антиутопию, ибо насильственное внедрение проекта «лучшего будущего» реализуется преступными методами, разрушает сознание собственных идеологов и их творение. В подтексте метажанровых изменений – утверждение

¹ Из числа рассмотренных произведений к таким историческим утопиям можно отнести эпопею В. Звягинцева «Одиссей покидает Итаку», роман Л. Вершинина «Первый год республики». Эта тенденция хорошо просматривается во многих романах Б. Акунина и А. Буркатовского.

идеи либерального развития современного общества по «западному» образцу, своеобразно прочитанному в России. Парадокс в том, что идеалом «светлого будущего» (либерального!) часто предстает монархия как «некое оптимальное состояние государства, находящегося в зените могущества, наслаждающегося внутренним порядком»¹. Эта тенденция характерна для мировой фантастики в целом², однако в отечественной исторической фантастике она особенно заметна – если вся советская история представляется ошибочной, то мысль авторов закономерно возвращается к исходной точке – февралю 1917 года.

Таким образом, идеал современного фантаста-историка лежит в прошлом (несмотря на весь техногенный антураж начала XXI века), что связано с травматическим опытом не только государства Советов, но итогами западной либерализации общества, внедрением свободного рынка, оценивающимися строго негативно³. В новой антиутопии В. Рыбакова «На будущий год в Москве» звучат уже и ностальгические ноты по советскому прошлому, его цикл «Плохих людей нет» содержит острую критику либерально-рыночного образа жизни⁴, перспектива же отдана монархии, где повелитель находится под контролем высших сил. Видимо, только на такую, высшую, инстанцию и остается надеяться.

¹ Фрумкин К. Империи и спецслужбы в фантастике // Свободная мысль – XXI, 2004. № 2. С. 76.

² Каплан В. Заглянем за стенку. Топография современной русской фантастики // Новый мир. 2001. № 9. С. 156–170.

³ Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // Дружба Народов. 2008. № 3 // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html>.

⁴ Та же нота звучит в романах «Мечеть парижской богоматери» Е. Чудиновой, «Война за Асгард» К. Бенедиктова, «Третья империя» М. Юрьева, в произведениях «большой» литературы, текстах Д. Быкова, В. Пелевина и др.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, утопические проекты, в том числе и литературные, созданные в русской культуре на протяжении трех веков, не только отражают определенные стороны политической, экономической, нравственной и эстетической жизни общества, но становятся ее важнейшим формирующим компонентом. М.М. Бахтин считает, что жанр (метажанр) не просто эстетическая категория, но поле ценностного восприятия мира, «формообразующая идеология», основной способ понимания действительности. К утопии в этом смысле счет особый, к русской утопии, тесно связанной с реальной историей, национальной идеей, – тем более. Желая постичь действительность, русская культура тяготела к утопии, присягая на верность реализму, она отдавала предпочтение тому, что вводило в заблуждение: «Реализм был мечтой, утопия казалась реальностью»¹. Сама реальность вечно ускользала, имела статус иллюзии, миража, на Утопию привычно рассчитывали, полагались, как на факт. Утопия большевиков, навсегда изменившая ход отечественной истории, вобравшая глобальные мечты и практики рубежа XIX – XX веков, оказалась только закономерной стадией многовековой программы поиска оптимального и наиболее убедительного соотношения между настоящим и утопическим в своеобразном реализме русской культуры.

С этой точки зрения вся отечественная литература – некое путешествие к пределам единой национальной Утопии. Русские пророки, ведуны к «земле обетованной» были исключительными личностями, чьи художественные опыты имели опору в политических, социальных, философских, мистических теориях и учениях. Значение интеллектуальной утопии, восходящей к западным образцам, определилось попытками рационального осмысления кризисных ситуаций в стране, желанием «преодолеть болезненное раздвоение, которое переживает человек, когда общественная ситуация представляется ему абсурдной»². Русская интеллигенция была «идеалистическим классом, классом людей, целиком увлеченных идеями и готовых во имя своих идей на тюрьму, каторгу и на казнь. Интели-

¹ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и распределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 60.

² Шацкий Е. Утопия и традиция: пер. с польск. / отв. ред. В.А. Чаликова. – М.: Прогресс, 1990. С. 198.

генция не могла у нас жить в настоящем, она жила в будущем, а иногда в прошедшем»¹.

Литературная утопия оформилась в пределах идеологии и мифологии Просвещения. основополагающие идеи и символы этого времени не просто восприняты интеллектуальными проектами переделки мира XIX–XX веков, но органично вошли в их плоть и кровь, стали архетипичными с точки зрения метажанровой структуры. Символ, вынесенный из контекста, из мифа, сохраняет свой смысл, значение в ностальгической памяти участников мистерии, наследуется литературной традицией. В момент десакрализации, деконструкции мифа заявляют о себе авторы, которые «создают свой статус в высокой культуре, транслируя туда память о ритуале. Они выступают как посланцы другого мира, неведомого и вместе с тем близкого; мира, по привлекательности и недоступности сходного со сновидением или с детством»². Люди профанного времени всегда стремятся преодолеть границы бытового пространства, найти дорогу в сказку – Китеж, Беловодье, обрести чудо, возможное лишь в грезах. Эту перспективу им и предлагают утопические построения просветителей, сектантов, авангардистов, модернистов, большевиков, «неопочвенников»... Существовая параллельно, интеллектуальная и народная линии утопии пересеклись в литературе начала XX века (авангард, большевизм и «новокрестьянская» поэзия), чтобы потом вновь разойтись, воплотившись в построениях социалистического реализма и проектах современных традиционалистов конца 1950–1970-х годов. Жизнестойкость народного утопизма в России – уникальное явление отечественной литературы.

Вплоть до социалистов, Н. Чернышевского национальная утопическая традиция культивировала нравственное перевоспитание личности. *Первый раздел* монографии, посвященный миромоделирующим проектам А. Радищева, Н. Гоголя, И. Тургенева, И. Гончарова, демонстрирует их сложность, многоаспектность, сосредоточенность авторов на просветлении внутреннего мира личности, для чего предложены разнообразные системы, законы, методы воспитания. Пока интеллектуалы размышляют над планами возделывания совершенного человека, русские сектанты отправляются на поиски «обетованных земель», «земного рая», где все устроится Божьей волей. Не случайно опыт таких

¹ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: в 2 т. / сост. В.П. Пискунов – М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 225.

² Эткинд А. Хлыст: (Секты, литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 476.

путешествий равно привлекает внимание авангардистов, модернистов и большевиков. Оттеснив эскапистскую утопию классической поры, на авансцену истории выдвигаются проекты радикальной перестройки мира и природного естества человека, эзотерика вытесняет патриархальную мораль. Неприятие идей революционного, умозрительного пути преобразования бытия составляет основу творчества защитников традиции, прежде всего И. Бунина, эмигрантов «первой волны», чьи тексты рассмотрены во *втором разделе* исследования.

Разочарование в возможностях коммунистической утопии, пришедшее на конец 1950-х годов, приводит к расшатыванию, дискредитации канона, соцреализм вовлекается в более широкий культурный контекст (литература открывает ранее неизвестные или табуированные темы плена, гибели русской деревни, политических репрессий), который и поглощает его. Россия скатывается к «остальному миру». Утопический проект современных традиционалистов, оспаривающий ценности советской культурной доктрины, отражает иные составляющие Имперского проекта, переводит внимание с сугубо европейского (как «чужого», ошибочного) пути модернизации страны, предпринятого коммунистами и обернувшегося тупиком, на путь восстановления «своего», исконного, обещающий Исход. Глобальная бифуркация социальной системы затрагивает все области культуры, вплоть до веры (интерес к старообрядчеству определяют не столько духовные, сакральные аспекты, сколько национальные и идеологические). Полярно меняется и система ценностей, где вместо преданности государству фигурирует преданность родной земле («почве»), раскрываются иные источники духовной стойкости людей (личное мужество, аскетизм, преданность судьбе / вере).

Стоит особенно указать на сложное взаимодействие утопии власти и альтернативных проектов переустройства мира в национальной культуре, на взаимопроникновение идей, сюжетов, образов «официальной» и иных утопий (мифологемы «Москвы – Третьего Рима», философа на троне, мотивы изоляционизма, андрогинности, рая); практики и художественного вымысла, когда агрессия власти по отношению к другим проектам объясняется и необходимостью скрыть генетическую близость, особенно заметную на уровне формирования утопии большевиков. Тема соотношения глобальных версий переустройства мира социалистов и традиционалистов структурирует материал *третьего раздела* коллективной монографии.

Параллельно с развитием утопической традиции в русской культуре складывается эстетика антиутопии, означенная романом Е. Замяти-

на «Мы». Если утопия трудится над созданием модели совершенного государства, то ее антагонист проповедует «вечный бой» с тоталитарным порядком, регламентацией, формализацией живой жизни, языка. В классической антиутопии схватка личности и Левиафана неизбежно заканчивается победой последнего, тексты периода постмодернизма предлагают иные варианты. Герой перестает интересоваться государством, даже формально подчиняясь ему. В распоряжении власти остается не человек, но его подобие – кукла, монстр, автомат, такие персонажи не умеют читать и писать, не способны на игру воображения, достраивание утопических миров в сознании, что обрекает «идеальное государство» на полное одиночество (произведения В. Маканина, Л. Петрушевской, Т. Толстой, В. Сорокина).

Писатель из пророка, теурга новой совершенной действительности превращается в наблюдателя, зеваку, хроникера, едва успевающего фиксировать события, но не настаивающего ни на достоверности собственного рассказа, ни на наличии в нем смысла. Остраненное отношение художника к создаваемой картине мироздания совпадает с иронической позицией героя: шута, трикстера, для которого смех – способ самозащиты, самовыражения в абсурдном бытии. Показав опасность и одновременно заразительность «побега» в Утопию, авторы конца XX столетия остранили, травестили известные мотивы, темы, образы, вольно или невольно освободив пространство под здание новой мечты. Чем очевиднее в современной прозе мотивы конца, страха, исчезновения мира, тем динамичнее сюжетное действие, активнее персонажи. Воссозданный таким образом «веселый апокалипсис» обрастает разнообразными утонченными метафорами, аллюзиями на произведения классиков, что усиливает ощущение неизбежного абсурда национального бытия, неистребимости веры человека в «нарисованный рай» и одновременно свидетельствует о преимуществах на уровне текстов культуры.

В *четвертом разделе* монографии, где представлены подходы к антиутопической и неофантастической литературе рубежа XX–XXI веков, зафиксировано и рождение новых метажанровых разновидностей: юмористической фантастики, историко-фантастической утопии. Ужас, равнодушие по отношению к государству, которые демонстрируют меланхолические тексты конца 1980-х – 1990-х годов, сменяет тоска по гармоничному миропорядку, по сильному герою-заступнику, супермену, заявленному в исторической фантастике последних лет. Такие произведения поражают жанровым эклектизмом, стиливой разноплановостью (от иронизма, утонченной языковой игры

до патриотической патетики), виртуозностью или, напротив, небрежностью сюжетных линий, их «вторичностью». Единство пестрому, динамичному, абсурдному миру придают угадываемые в подтексте разочарование и боль, обусловленные позицией нарратора. Получается, что оттого и пляски веселы, что плакать хочется. Художники-«неофантасты» соотносят собственные проекты с миром сказочного, легендарного прошлого, пытаются «заговорить историю», устранить роковую ошибку, после чего царство Гороха раскинется вольно на русской земле. Идеальной формой правления чаще всего утверждается монархия как традиционная власть, несущая на себе отпечаток Высшей воли. Таков оксюморон современной прозы в целом: чем обреченнее выглядят утопические острова, совершенные города, экзотические страны, тем устойчивее надежда на общечеловеческую и гражданскую волю в водовороте наших дней!

В целом можно свидетельствовать – утопический проект новейшей русской литературы осуществляется на разных уровнях смыслопорождения. На уровне сюжета, когда к устоявшимся моделям подключаются иные жанровые составляющие – детективные, приключенческие, юмористические. На уровне нарративной стратегии, обернувшейся ostraneniem традиционных повествовательных практик, утратой монологичности текста, обращением автора из наставника, идеолога в игрока и / или скриптора. На уровне пространственно-временного континуума – утопизируются уже не только картины будущего или прошлого, но сбывающегося настоящего. Катастрофа социальной жизни, языка предотвращается усилиями героев, желающих обрести утопию как последний социально значимый смысл их существования.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анисимов Кирилл Владиславович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета. Область научных интересов: типология сюжетов русской литературы XIX – начала XX вв., геокультурология, поэтика и семиотика русской литературы Сибири.

E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета. Область научных интересов: русский литературный постмодернизм, метареалистическая поэзия.

E-mail: OlgaBogdanova03@mail.ru

Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: теория и история литературы, теория архетипа, русско-западные межлитературные взаимодействия, феномен русской «деревенской прозы», феноменология современной русской прозы.

E-mail: allabolshakova@mail.ru

Васильев Владимир Кириллович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета. Область научных интересов: сюжетная типология русской литературы XI–XXI вв., структурно-типологическая история русской литературы XI–XXI вв., культурология, кинодокументалистика.

E-mail: v-v-kir@yandex.ru

Воробьева Александра Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Самарской государственной академии культуры и искусств. Научные интересы: русская и мировая антиутопия, современная русская и мировая литература.

E-mail: alexandra.vorobjewa@yandex.ru

Глушаков Павел Сергеевич, доктор филологии, специалист по истории русской литературы второй половины XX века (творчество В.М. Шукшина, поэзия Н.М. Рубцова, А.Т. Прасолова), литературе Русского Зарубежья (историческая проза, И.С. Лукаш, С.Р. Минцлов).
E-mail: glushakovp@mail.ru

Григоровская Анастасия Васильевна, аспирант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета. Область научных интересов: жанровое своеобразие российской антиутопии 2000-х годов.
E-mail: feministka86@mail.ru

Егоров Борис Федорович, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института истории (СПб.) Российской академии наук. Научные интересы: русская литература XIX века, поэзия, литературная критика, структура, интеллигенция, либерализм, славянофилы, русская утопическая традиция.
E-mail: borfed@mail.ru

Косьциолек Анна, доктор филологических наук, профессор Университета Николая Коперника в Торуня, заведующий кафедрой Славянских Литератур в Институте Славянской Филологии, Университет Николая Коперника в Торуня. Область научных интересов: сакрум в русской литературе, философия человека в творчестве русских писателей XIX века, три «дневника писателя»: «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. Гоголя, «Былое и думы» А. Герцена, «Дневник писателя» Ф. Достоевского.
E-mail: Anna.Kosciolek@umk.pl

Ковтун Наталья Вадимовна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета. Область научных интересов: феноменология современной русской прозы, поэтика, идеология утопического метажанра, русская традиционная проза второй половины XX века, культурология: история и теория отечественной культуры.
E-mail: nkovtun@mail.ru

Колядич Татьяна Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков Московского государственного педагогического университета. Область научных интересов: теория и история литературы, фольклор, поэтика и типология новейшей прозы, современная критика, журналистика.

Email: kapfed@msk.org.ru

Листван Фридерик, доктор филологических наук, профессор Университета гуманитарных и естественных наук им. Яна Кохановского в Кельцах. Область научных интересов: фольклор, семантика текста, межтекстовые связи, русская проза XX века, проблемы поэтики.

E-mail: teresa@kielce.msk.pl

Лобин Александр Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета. Область научных интересов: русская литература, историческая проза, историческая фантастика.

E-mail: amlobin@yandex.ru

Маркова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета. Область научных интересов: история и поэтика современной русской прозы.

E-mail: makavelli@hotmail.ru

Местергази Елена Георгиевна, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: теория и история литературы, биография писателя, документальное начало в литературе.

E-mail: elm-i@mail.ru

Пинженина Екатерина Игоревна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета. Область научных интересов: русская литература XIX века, личность писателя и текст.

E-mail: pinzhenina@mail.ru

Плеханова Ирина Иннокентьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета. Область научных интересов: русская поэзия и проза XX века, новейшая проза, поэзия и драматургия как отражение менталитета XXI века.
E-mail: oembox@yandex.ru

Приказчикова Елена Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета. Область научных интересов: русская литература XVIII века, мемуарная литература, античная литература, теория мифа.
E-mail: miegata-logos@yandex.ru

Проскурина Елена Николаевна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск). Сфера научных интересов: сюжеты и мотивы русской литературы, русская литература XX века, литература русского зарубежья, автодокументальная проза.
E-mail: proskurina_elena@mail.ru

Франк Сузанны, доктор филологических наук, профессор славистики университета Гумбольта в Берлине. Область научных интересов: литературоведение, теория и история литературы, культурология, история дискурсов, имперская история, история глобализации, геокulturология.
E-mail: susanne.frank@cms.hu-berlin.de

Хрящева Нина Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета. Область научных интересов: творчество А. Платонова – семантика и поэтика, современная русская проза – основные тенденции и поэтика; история и методология литературоведения.
E-mail: ninaus@olympus.ru

Научное издание

Русский проект исправления мира
и художественное творчество XIX–XX веков:

Коллективная монография

Компьютерная вёрстка *О.И. Захарова, А.В. Кондрасенко*

Подписано в печать 27.05.2014

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б,
комн. 324.

Тел./факс: (495) 334-82-65; тел. (495) 336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru.