

Т.Н.Бреева

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИФ
В ИСТОРИОСОФСКОМ РОМАНЕ
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

Казань
Издательство Казанского университета
2010

УДК 82-053.2 (075)
ББК 83
Б 87

*Издание печатается по рекомендации
ученого совета факультета филологического образования ТГГПУ*

Научный редактор:

Т.А.Снигирева – доктор филологических наук, профессор (УрГУ).

Рецензенты:

О.О.Несмелова – доктор филологических наук, профессор (КФУ);
Л.Ф.Хабидуллина – кандидат филологических наук, доцент (ТГГПУ).

Бреева Т.Н.

Б87 Национальный миф в русском историософском романе конца
XX – начала XXI века. Монография. – Казань, 2010. – с.
ISBN 978-5-.....-.-.

Данная монография представляет собой научное исследование проблемы национального в литературе конца XX – начала XXI века на материале русского историософского романа. Издание рассчитано на специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов. Материалы работы могут быть использованы в качестве пособия по спецкурсу для специалистов и магистрантов филологии.

ISBN 978-5-.....-.-.

© Бреева Т.Н., 2010

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия проблема национального становится одной из самых востребованных в гуманитарной сфере. Во многом это связывается с все увеличивающейся значимостью для современного мира процесса глобализации, оборотной стороной которого становится обостряющееся внимание к проблеме национальной и даже региональной самоидентификации. По свидетельству И.В. Кабановой: «Наряду с процессами глобализации, ростом проницаемости государственных границ для товарно-денежных и людских потоков, повышением экономической и культурной однородности мира растет движение антиглобализма, идут параллельные и противоположно направленные процессы обострения национальных чувств, роста фундаментализма, а с ними возрастает значение категории национальной идентичности. Это понятие особенно актуализировалось с окончанием холодной войны, с изменением геополитической карты мира, и к нему сразу был применен весь аппарат современной критической теории, в которой проблеме идентичности уже и ранее принадлежало центральное место»¹.

Вместе с тем активизация исследований в сфере национального в равной степени поддерживается как глобализационными процессами, так и тенденцией антиглобализма. В первом случае это связано с разработкой мультинациональных конструктов, предполагающих необходимость уточнения механизма создания и функционирования национальной идентичности, во втором – с реструктуризацией уже сложившегося комплекса представлений о национальном и с конструированием новых составляющих данного комплекса.

Общеизвестно, что именно во второй половине XX века формируется сразу несколько подходов к осмыслению этой проблемы, на сме-

¹ Кабанова И.В. Теории национальной идентичности // URL: www.vsu.ru/science/sch-sem/publication/inotex.html (дата обращения 5.03.2010).

ну, сложившейся примордиальный (органистической) концепции национального, приходят модернистский и постмодернистский (конструктивистский) подходы. Первая концепция, эксплуатирующая идею органистического, «естественного» пути зарождения нации, была сформулирована еще в XVIII–XIX веков в работах И.Гердера, И.Канта, Ж.-Ж.Руссо, которые выработали представление о национальном как об имманентной категории, раскрывающейся в понятиях «национального духа», «гения нации», «национального характера». В дальнейшем этот круг понятий был дополнен понятиями «национального сознания» и «национального самосознания». «Согласно <этим> представлениям, нация и национальная идентичность суть феномены, данные народу “от природы” и не зависящие от наличия национального государства. В Германии еще на рубеже XVIII–XIX веков возникает понимание национального начала, как присущего людям искони – в этом случае речь идет о примордиальной, почвеннической национальной идентичности, возникающей на основе этнико-культурных признаков. Главенствующая роль в структуре национальной идентичности, таким образом, при этом отводится этнико-культурной составляющей»¹.

Во второй половине XX века складываются модернистская² и постмодернистская³ концепции, утверждающие конструируемый характер национальных сообществ. В рамках первой из них нации начинают пониматься как исторически обусловленные образования, порожденные эпохой национальных государств и должныствующие закончить свое существование в момент трансформации национальных государств в космополитическое всеобщее государство. Модернисты преимущественно акцентируют социально-политическую природу национальных конструктов, основная функция которых сводится к созданию внутренне однородного сообщества, отвечающего новым потребностям

¹ Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. С. 18.

² См.: Геллнер Э. Нации и национализм / Пер. с англ. Т.В. Бредниковой, М.К. Тюнькиной; Ред. и послесл. И.И. Крупника. М.: Прогресс, 1991; Хобсбаум Э. Век Революции. 1789 – 1848. Ростов н/Д.: Феникс, 1999; Хобсбаум Э. Век Капитала. 1848 – 1875. Ростов н/Д.: Феникс, 2000; Хобсбаум Э. Век Империи. 1875 – 1914. Ростов н/Д.: Феникс, 1999.

³ См.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2001; Бхабха Х. Местонахождение культуры // Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья. 2005. № 4 – 5.

исторического времени. Именно поэтому Э.Геллнер считает создание наций результатом относительно недавних исторических событий, прежде всего Великой Французской революции и промышленной революции XVIII века. Представление об исторической обусловленности наций провоцирует исследование факторов, предопределивших формирование той или иной национальной идентичности¹. Так, например, Э.Геллнер относит к их числу стандартизацию представлений, ставшую результатом возникновения единой образовательной системы, завершение процесса формирования национального языка и т.д.

Постмодернистская концепция, пришедшая на смену модернистской, базируется на представлении о нации как результате культурного конструирования, национальные сообщества описываются как «осуществляемый процесс деятельности, состоящий в интерпретации различий, формировании границ, изобретении традиций, воображении сообществ, конструировании интересов и т.д.»². Сознательный характер национального воображаемого позволяет рассматривать этот процесс не только в диахроническом аспекте, но и в аспекте синхроническом. Процесс созидания национальных конструктов не ограничен четкими историческими рамками, он в равной степени может быть рассмотрен и в контексте исторического прошлого, и в контексте современности. Более того, осмысление этого процесса лишено изначальной установки на целостность, в центре внимания оказываются

¹ В данном случае примечательна сама смена терминологического аппарата: «национальное сознание» и «национальное самосознание» сменяется теперь все шире тиражируемым понятием «идентичность», которое само по себе фиксирует подвижность границ национального самоопределения. О.В.Рябов комментирует этот процесс следующим образом: «... если термин “самосознание” содержит в себе значение “самосознания”, осознание своего “Я”, своей *подлинной* сущности и, таким образом, известную тождественность бытия нации и ее сознания, то в понятии идентичности... заключена возможность рассматривать образ “Мы”, существующий у нации в тот или иной исторический момент, как не всегда адекватный, как только *один из возможных*» (Рябов О.В. «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М.: Ладомир, 2001. С. 32). Развивая эту мысль, М.Ю. Тимофеев отмечает: «Идентичность – это не статическое, а динамичное явление, существующее в непрерывном *процессе идентификаций*» (Тимофеев М.Ю. Нациосфера: Опыт анализа семиосферы наций. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2005. С. 89).

² Тимофеев М.Ю. Нациосфера. С. 11.

процессы трансформации национальной идентичности, создания гибридной национальной идентичности. «“Постмодернистские” концепции рассматривают национальную идентичность в свете “постнационального” мира и глобальной культуры, главным образом с позиций угнетенных наций и национальных меньшинств, поэтому ключевыми здесь становятся понятия фрагментации, гибридизации национальной идентичности»¹.

Концептуализация представлений о национальном, характеризующая философскую и научную мысль последних трех веков, сочетается с рефлексией данных представлений в рамках культуры. Как отмечает М.Ю. Тимофеев: «Тексты нации могут читаться и как нарративы, и как визио- или аудиотипы. Хотя эти способы естественным образом дополняют друг друга, иногда какой-нибудь из кодов становится доминирующим. Как писал Ж.Бодрийяр, «особое очарование Америки состоит в том, что за пределами кинозалов кинематографична вся страна. Вы смотрите на пустыню так же, как смотрите вестерн, на метрополитен – как на экран знаков и формул. То же самое ощущение возникает, когда выходишь из итальянского или голландского музея и оказываешься в городе, который кажется отражением этой живописи, словно она породила его, а не наоборот»².

Как известно, русская культура, литературоцентрична; поэтому в репрезентации национального дискурса литературе принадлежит особая роль, она становится одной из ведущих составляющих в саморефлексии нации и конструировании национального воображаемого. В этом смысле можно говорить о нескольких основных функциях литературы в моделировании национального сообщества. Во-первых, это функция идентификации, в этом случае литература наряду с другими стандартизированными элементами культуры выступает маркером национальной самоидентификации. Второй функцией литературы становится собственно формирование элементов национального воображаемого (в этом случае они могут носить трансляционный характер), а в определенные периоды целостной системы национальной семиосферы. Именно эта функция становится предметом изучения в отечественном и зарубежном литературоведении.

¹ Кабанова М.В. Теории национальной идентичности // URL: www.vsu.ru/science/sch-sem/publication/inotex.html/ (дата обращения 5.03.2010).

² Тимофеев М.Ю. Нациосфера. С. 108 – 109.

Исследование данной области, как и само теоретическое осмысление проблемы национального, актуализируется в последней трети XX в. Здесь можно выделить несколько основных подходов к решению данного вопроса, которые в большей или меньшей степени оказываются ориентированы на примордиальную концепцию национального. Исторически первым складывается путь самоописания национального «Мы»; в русском культурном поле объектом описания становится в основном художественная репрезентация феномена «русского характера»¹. Однако подобный путь характеризуется, скорее, спорадическими обращениями к проблеме национального, нежели системным рассмотрением ее репрезентации в литературе. Данный ракурс осмысления национального складывается вначале в рамках писательской или литературной критики². В сегодняшнем литературоведении путь самоописания национального «Мы» начинает сближаться с мифопоэтической реконструкцией национальных смыслов³.

Одним из самых востребованных остается мифопоэтический аспект осмысления национального, «ведущий к признанию наличия у наций имманентно присущей им мифологизированной картины мира». В русском литературоведении первенство в теоретическом осмыслении национального образа мира принадлежит Г.Д.Гачеву⁴. Традиционно построение *национального образа мира* внутренне соотносится с комплексом структурно-семантических подходов, формирующих художественный образ мира. Как следствие этого исследование *национального образа мира* предполагает моделирование представлений о национальном хронотопе, национальной образной типологии, наци-

¹ См.: Желтова Н.Ю. Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004.

² См.: Белинский В.Г. Россия после Петра Великого // URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0390.shtml (дата обращения 15.03.2010).

³ См.: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1995; Он же. **Пасхальность русской словесности**. СПб.: Мир, 2006.

⁴ См.: Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. М.: Советский писатель, 1988; Он же. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М.: Академический проект, 2007; Он же. Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и Славянством. М.: Раритет, 1997; Он же. Национальные образы мира. Евразия: Космос кочевника, земледельца и горца. М.: Институт ДИ-ДИК, 1999; Он же. Русский Эрос (Роман мысли с жизнью). М.: Интерпринт, 1994.

ональной символике, что, в конечном итоге, позволяет конструировать целостную модель, ориентированную на реконструкцию предельных национальных смыслов, практически не соприкасающихся с историко-идеологическим контекстом.

Недостаточность традиционных подходов к исследованию проблемы национального обусловлена, во-первых, неразличением понятий «национальное» и «этническое», а во-вторых, смешением понятий «национальное» и «культурное своеобразие национальной литературы». Практически во всех работах обращает на себя внимание круг исследуемых текстов, предполагающий установление внутренней корреляции понятий «национальное» и «этническое», что значительно ограничивает рассмотрение вариантов репрезентации национального в литературе, тем более в литературе рубежа XX – XXI столетий. Признание имманентной природы национального провоцирует авторов на некий универсализм в исследовании данной проблемы.

Так, Н.Ю. Желтова в своей докторской диссертации, ссылаясь на исследование М.М. Голубкова, «выдвинувшего подход, связанный с «восприятием литературы как одной из сфер воплощения русского национального характера»», утверждает, что «практически все крупные писатели, определившие облик русской литературы ушедшего века, приоритетно исследовали и художественно воплощали именно черты национального характера, ставшего для них своеобразным магнитом творческого притяжения. И.А. Бунин, М. Горький, И.С. Шмелев, А.И. Куприн, А.А. Блок, С.А. Есенин, А. Белый, М.А. Шолохов, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин, Б.К. Зайцев, А.П. Платонов, А.Н. Толстой, Л.М. Леонов, Ф.А. Абрамов, В.М. Шукшин, В.И. Белов, В.Г. Распутин, Н.М. Рубцов, Б.А. Можаяев, В.П. Астафьев, А.И. Солженицын и многие другие создали беспрецедентную «энциклопедию» русских характеров – литературно-художественную национальную характерологию»¹.

Не отрицая возможность и продуктивность подобного подхода, представляется, что он ведет к отождествлению понятий собственно национального и национального своеобразия литературы. Не случайно, большая часть весьма авторитетных исследователей, реализующих в последнее время данный подход (И.А. Есаулова, Н.Ю. Желтова, С.В. Шешунова и др.), ссылается на тезис, высказанный В.Н. Захаровым, который обосновывает необходимость создания особой научной

¹ Желтова Н.Ю. Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004. С. 6.

дисциплины – этнопоэтики¹, которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе»². И.А. Есаулов, комментируя это высказывание, отмечает: «В сущности, такой подход является современным продолжением перспективных тенденций сравнительного литературоведения, противостоящих унификации национальных культур»³.

Напрямую не высказывая свою близость к этнопоэтике, Н.Ю. Желтова тем не менее фиксирует именно этот ракурс исследования проблемы национального: «В изучении данной проблемы ... основной акцент сделан на прозаическом наследии И.А. Бунина, М.А. Шолохова, Е.И. Замятина, В.В. Набокова, М. Горького, А.И. Куприна, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, М.М. Пришвина, в творчестве которых отражены и в некоторых моментах предугаданы наиболее выразительные тенденции развития русского и мирового искусства XX века. Эти писатели оказались в ряду тех художников, творческая и личностная индивидуальность которых позволяет расставить ведущие акценты в оценках литературного процесса всего столетия»⁴.

С.В. Шешунова, оговаривая в своей диссертации существование в современном литературоведении двух подходов к осмыслению проблемы этнопоэтики: в качестве этнопоэтических констант (В.М. Гацак) чаще всего выступают фольклоризм и «православный подтекст» (И.А. Есаулов), поднимает вопрос о сопряжении этих двух аспектов в «художественном мире отдельных произведений и русской литературе как едином целом», а также их универсальности в реализации «этнической самобытности» русской литературы. Решая эти проблемы, исследователь включает в ряд этнопоэтических констант национальный хронотоп, сводя его, однако, лишь к некоторым составляющим, бесспорным, но не единственным: образ Волги в русской словесности,

¹ Помимо В.Н. Захарова рассмотрение русской литературы в контексте этнопоэтики характерно, например, для исследования У.Б. Далгат (См.: Далгат У.Б. Этнопоэтика в русской прозе. 20 – 90-х гг. XX века. (Экскурсы). М.: ИМЛИ РАН, 2004).

² Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Петрозаводск, 1994. Вып.1. С.9.

³ Есаулов И.А. Русское народное сознание в литературе («Капитанская дочка») // URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37157.php> (дата обращения 29.05.2010).

⁴ Желтова Н.Ю. Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004. С. 12–13.

простор в эпопее А.И.Солженицына «Красное колесо», пасхальная доминанта в русской литературе, православный календарь в произведениях И.С.Шмелева и А.И.Солженицына, а также ряд этнопоэтических констант дополняется автором диссертации рассмотрением соборности и форм ее воплощения в русской литературе, но и в этом случае соборность оказывается достаточно близка «православному коду», о котором говорил И.А. Есаулов.

В последнее время оформилась целая группа исследований проектирующих социологический и культурологический аппарат описания национального второй половины XX века в сферу художественного сознания, что позволяет высветить многоаспектность форм репрезентаций национальной идентичности в художественной литературе¹. В рамках этого же подхода можно выделить рассмотрение нарративной природы национального, основанием которого становится формула Хоми Баба²: «Связь между нацией и нарративом имеет смысл представлять как отношение между двумя потоками становления: разворачивающимся, незавершенным повествованием и... столь же незавершенным становлением национального сообщества. Отношения же между нацией и нарративом (как продуктом нарратива-повествования) может, по аналогии, рассматриваться как отношение между двумя ставшими, целостными вещами. Собственно говоря, лишь в такой конфигурации филологический (литературоведения и лингвистики) инструмент становится уместным и естественно занимает ведущее место в анализе»³. Продуктивность подобного подхода, однако, не отменяет задачи создания специфической, собственно литературоведческой системы описания механизма конструирования национального воображаемого в художественных текстах.

В настоящей монографии предлагается рассмотрение проблемы национального в современной литературе через призму национального мифа⁴. На наш взгляд, национальный миф, опирающийся на ком-

¹ См.: *Попова М.К.* Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004.

² Nation and Narration/ Ed. Н. Bhabha. – London and New York: Routledge. 1990.

³ Нация как нарратив. Опыт американской и русской культуры. Материалы IV Летней Фулбрайтской Гуманитарной Школы в МГУ им. М.В. Ломоносова. М.: ООО «Аванти», 2002. С. 8 – 9.

⁴ Концепция национального мифа разрабатывалась совместно с Л.Ф. Хабибуллиной. См.: *Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в русской и английской литературе. Монография. Казань: РИЦ «Школа», 2009.

плекс постмодернистских теорий национального, является одним из самых адекватных языков описания репрезентации национального в литературе. В отличие от широко распространенного в современном литературоведении мифопоэтического ракурса осмысления данной проблемы, учитывающего прежде всего имманентный характер национальных смыслов и, как следствие этого, описывающего константный характер национальной концептосферы, типологии и т.д. в зависимости от методологических установок авторов данных работ¹, национальный миф позволяет зафиксировать динамичный и системный характер становления и функционирования национальных представлений в литературе. Теоретическая установка постмодернистских концепций разрушения исторических границ феномена нации формирует представление о генезисе национального мифа. В соответствии с этим рассмотрение национального мифа фиксирует зарождение национальных смыслов в литературе задолго до момента становления собственно национального государства. Вместе с тем национальный миф позволяет развести процесс формирования национальных смыслов с ситуацией отождествления национального и конфессионального, характерной, например, для древнерусской литературы.

Иными словами, национальный миф представляет собой язык описания процесса конструирования в художественном дискурсе представлений нации о себе и о своем положении в мире. Следствием это-

¹ См.: *Аркатова Т.Е.* Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Владивосток, 2008; *Грищенко Т.Ф.* Проблема русского национального характера в творчестве В.Г. Распутина: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь, 2006; *Желтова Н.Ю.* Проза Е.И.Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003; *Она же.* Проза 1-й половины XX века: поэтика русского национального характера. Монография. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2004; *Она же.* Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004; *Перепелицына Ю.Р.* Художественная репрезентация национального характера в прозе А. Яшина: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставрополь, 2009; *Саитова З.Р.* Проблема национального характера в прозе Н.С. Лескова: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Бирск, 2007; *Ходукина Т.И.* Национальный образ мира в поэзии А.С.Пушкина: Лекция. М.: МГУКИ, 1999; *Шешунова С.В.* Национальный образ мира в русской литературе: П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Дубна, 2006; *Она же.* Национальный образ мира в эпопее А.И. Солженицына «Красное колесо». Дубна: Би, 2005 и т.д.

го становится особый характер данного языка описания, учитывающий различие форм и структур репрезентации национально на разных этапах развития литературы. Подобный характер является следствием динамичного характера национальной концептуализации: на раннем этапе национальной самоидентификации происходит создание коллективного образа нации, выступающего в форме некой абстракции, поэтому концептуализации подвергается уровень национальных номинаций¹, который собственно и становится едва ли не единственным способом вычленения содержания коллективного «Мы»; в XIX веке концептуализируется национальная типология, становящаяся основой для начала формирования национальной концептосферы – концепты «русская женщина» и «народ», происходит первичный уровень концептуализации национального хронотопа; рубеж XIX – XX веков ознаменован окончательной национализацией хронотопа, построением системы мифологем, формирующих образ «русскости», и т.д.

¹ Так, в культуре XVIII века этимология имени «славяне» выстраивается по созвучию слова «слава». Героический дискурс как эквивалент национальной идентичности поддерживается появлением многочисленных волшебных богатырских повестей, к ним относятся «Пересмешник, или Славенские сказки» М. Чулкова, «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славенских князей, содержащие историю храброго Светлосана, Вельдюзя, полотского князя; прекрасной Милославы, славенской княжны, Видостана, индийского царя; Остана, древлянского князя, Липоксая, скифа; Руса, Бориполка, Левсила и страшного чародея Карачуна» М. Попова, «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения» В. Левшина.

Примечательным в этом смысле становится генезис первопредка в литературе XVIII века, основу которого составляет процесс символического обобщения и постепенной архаизации. Так, в середине века, благодаря становлению индивидуального мифа Елизаветы Петровны этот статус закрепляется за образом Петра I. В конце столетия место первопредка в культурном сознании XVIII века уже устойчиво занимает легендарный князь Славен, что становится составной частью рюриковского мифа, например, в трагедии П.А. Плавильщикова «Рюрик». Включение рюриковского мифа в систему национальных представлений, и соответственно, уничтожение оппозиции «Славен – Рюрик» достигается посредством эксплуатации героического дискурса. Наиболее последовательно это воплощено в поэме М.М. Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород», еще более четко генеалогия славян выстраивается в «Старинных диковинках...» М. Попова.

Помимо этого конструируемый характер национальной идентичности, который описывает национальный миф, дает возможность зафиксировать не только динамичный характер национальных представлений и вычленить его системное развитие, но и весь спектр вариантов формирования национальных смыслов. Восприятие национальной идентичности как культурной фикции предполагает учет двойственного характера репрезентаций национального в литературе, которые могут транслироваться как в неотрефлексированном виде, так и становится предметом сознательной авторской рефлексии. Первый вариант в свою очередь тоже неоднороден, с одной стороны, он может рассматриваться как воплощение интенционально заявленных национальных конструктов, нуждающихся в своеобразном достраивании. Так, А.С.Пушкин, реализуя в образе Татьяны национальную типологию, фиксирует ее национальную укорененность, широко используя культурные модели, не имеющие собственно национального смысла и не становящиеся затем обязательными маркерами национальной образной концептосферы. Окончательная же национализация образа Татьяны и утверждение ее доминантной роли в структуре мифа о русской женщине является результатом рефлексии этого образа в литературной критике и философской публицистике на протяжении всего XIX века: «XIX век – это время создания мифа о русской женщине, занявшего исключительно важное место в национальной идентичности русских. <...> Исключительное место в генезисе этого мифа занимал образ Татьяны Лариной. Белинский характеризует пушкинскую героиню именно как русскую женщину; “цельная” (сильная) Татьяна противопоставляется Онегину – “лишнему человеку”. Ее образ включается в полемику вокруг женского вопроса в философской публицистике 60-х годов. <...> Но, вероятно, наиболее важным для включения мифа русской женщины в отечественную историософию явилась интерпретация Достоевским образа Татьяны в пушкинской речи, в которой он характеризует героиню как “апофеоз русской женщины”; саму поэму, по его мнению, следовало бы назвать ее именем»¹. Помимо интенционально подразумеваемых смыслов неотрефлексированный тип национальных репрезентаций на более позднем этапе развития литературы включает в себя трансляцию сложившихся национальных авто- и

¹ Рябов О.В. Русская философия женственности (XI – XX века). Иваново: Издательский центр «Юнона», 1999. С. 117 – 118.

гетеростереотипов, причем, это в равной степени может быть свойственно как высокой, так и массовой литературе.

Рассмотрение национального как культурной фикции позволяет говорить о конструировании национального мифа в контексте существующих идеологических стратегий: имперский миф, колониальный дискурс, постколониальный дискурс и т.д. Так, начальный этап формирования национальной идеологии совпадает в России с имперским периодом, предопределяющим необходимость моделирования взамен конфессиональной общности нового эталона целостности как в политическом, так и в историческом планах. На этом этапе доминирует сфера государственного конструирования, закладывающая основы для становления в национальном самосознании образа Другого, который уже не подлежит отторжению как абсолютно чужое, а значит греховное¹, но составляет основу для познания и ассимиляции в структуре имперского мифа. Исторический контекст, правда, скорее, манифестируемый культурой, нежели становящийся предметом глубокой рефлексии, демонстрирует начальный этап в становлении образа «Мы». Иными словами, формирование имперского мифа обуславливает пересмотр структуры «коллективной памяти»; начинает выстраиваться новая идеологическая основа групповой идентичности, предполагающая создание базовой национальной концепции.

Становление национального мифа в литературе XIX века происходит в контексте особого колониального дискурса, широко представленного в культуре данного времени. Колониальный дискурс предопределяет необходимость восприятия национального мира в его отношениях с другими национальными мирами, при этом обязательным условием оказывается построение культурной и цивилизаторской миссии данного народа. Осмысление собственной национальной идентичности требует теперь практически обязательного включения в общеве-

¹ Примером этого в России может служить «Слово о погибели Русской земли после смерти великого князя Ярослава»: «Всем ты преисполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская! Отсюда до угров и до ляхов, до чехов, от чехов до ятвагов, от ятвагов до литовцев, до немцев, от немцев до карелов, от карелов до Устюга, где обитают поганые тоймичи, и за Дышащее море; от моря до болгар, от болгар до буртасов, от буртасов до черемисов, от черемисов до мордвы – то все с помощью Божьею покорено было христианскому народу, поганые эти страны повиновались великому князю Всеволоду, отцу его Юрию, князю киевскому, деду его Владимиру Мономаху, которым половцы своих малых детей пугали».

ропейский контекст и соотнесения себя с образом нации-соперника; формируется тот аспект национальной идентичности, который А.Г. Здравомыслов назвал референтной природой национального самосознания. Данная характеристика демонстрирует закономерность соотнесения собственного национального «я» с узким кругом других национальных миров, исторически попадающих в сферу его государственных, конфессиональных и культурных интересов. Культурная репрезентация данного феномена представляет собой обозначение собственной инаковости через соотнесения себя с образом Другого, иллюстрацией этого может служить развитие русской философской мысли XIX века¹.

Однако помимо европейского контекста, в рамках которого происходит осмысление собственной идентичности, не менее важным оказывается мировой контекст, формирующий отношения страны-метрополии с колонизируемыми странами. Сущность данного аспекта определяется, с одной стороны, функционированием дихотомии «цивилизация/варварство», в соответствии с которой выстраиваются две основные модели восприятия данного варианта образа «внешнего» Другого – экзотизация (романтизм) и демонизация; с другой стороны, стремлением реализовать свою культурную миссию, обуславливающим более глубокое проникновение в данный образ². Функциональная наполненность каждой из этих ипостасей «внешнего» Другого различна; образ нации-соперника становится одним из значимых моментов постижения собственного национального «Я», в противовес этому колонизируемый Другой, в отличие от просветительской позиции, в

¹ См.: Дубина В.С. Проблема «Россия и Европа» в русской общественной мысли XIX века // URL: <http://ideashistory.org.ru/pdfs/13dubina.pdf> (дата обращения 24.05.2010).

² Иллюстрацией взаимодействия этих двух моделей образа Другого в русской литературе могут служить рассуждения Б.А.Успенского о функционировании темы Кавказа в русской литературе. Сопоставляя пушкинский и толстовский «кавказские» тексты, исследователь отмечает существующее между ними противопоставление: «... это противопоставление внешней и внутренней перспективы. В одном случае (у Пушкина) Кавказ показан глазами постороннего наблюдателя, посетившего эту страну, – как обобщенная картина, в другом случае (у Толстого) он показан изнутри; в одном случае это предмет оценки (эстетической или идеологической), в другом – проникновение во внутренний мир героя» (Успенский Б.А. Историко-филологические очерки. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 29).

рамках которой доминировала ценностная функция «наивного» сознания дикаря, утрачивает способность служить способом национальной или социальной саморефлексии, выступая в качестве объекта воздействия эталонной культурной модели.

Конструирование национального мифа в русской литературе последних десятилетий XX века и начала нового столетия опосредованы культурными последствиями постколониальной ситуации, среди которых одно из ведущих мест отведено деконструкции «европейского проекта модерн». М.В.Тлостанова, ссылаясь на Симона Дюринга, определяет логику движения мировой гуманитарной мысли следующим образом: «Мировая академическая мода качнулась с 1980-х годов от постмодернизма к постколониальной парадигме и, наконец, примерно с середины 1990-х – к глобалистике»¹. С точки зрения исследовательницы, «...глобалистика – это уже новая попытка связать воедино, вместе западные и постзападные, причем, не обязательно постколониальные дискурсы, найдя возможные точки соприкосновения и общие знаменатели»². В этих условиях система национальных представлений подвергается коренной перестройке, в том числе и в силу появления альтернативы модели нации-государства – транснациональных и глобальных сообществ.

Последней специфической приметой национального мифа становится его семиотизированность, в этом смысле целью данного языка описания национального становится не фиксация разных форм репрезентации национальных смыслов в литературе, а восприятие всего подвижного, динамичного процесса репрезентаций как единой целостной системы, структурирующей на основе использования семиотических и символических теорий. В контексте исследований сферы национального подобный подход вычленяется в этносимволизме (А.Гастингс, В.Зелински, З.Мах, Э.Смит, М.Тимофеев, Д.Хатчинсон, В.Шнирельман и т.д.). Особую значимость в этом плане приобретает структура мифосимволического комплекса, выделяемого в работах одного из ведущих исследователей национализма Э.Смита³: система этногенетических мифов, национальная катастрофа и т.д. В на-

шем случае национальный миф включает в свою структуру этиологический миф, эсхатологический миф, апокалиптический миф и т.д., причем, именно системность репрезентаций всех мифопостроений характеризует степень «достроенности» самого национального мифа, которая достигает своей наивысшей точки в литературе XX века.

Окончательное оформление национального мифа как целостной системы, которая функционирует на уровне индивидуального художественного сознания, сопрягается в русской литературе с возникновением историософского романа как особой формы его репрезентации. Рассмотрению взаимодействия этих двух составляющих в русской литературе рубежа XX – XXI веков и посвящена данная работа.

¹ Тлостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 33.

² Там же. С. 37.

³ Это неоднократно подчеркивают отечественные исследователи, среди которых можно назвать М.Тимофеева, В.Шнирельмана и др.

ГЛАВА 1. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ИСТОРИОСОФСКОГО РОМАНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Термин «историософский роман» в современном литературоведении стал одной из наиболее употребительных дефиниций, между тем как теоретическое его осмысление далеко от завершения. Так, В.В.Полонский констатирует, что «этот термин достаточно широко используется сейчас в критике и литературоведении, но обычно с очень туманным и размытым значением»¹. Решение этой задачи диктует два круга проблем, связанных с определением жанровых и временных границ историософского романа. На сегодняшний день использование этого термина неупорядоченно, достаточно часто к нему обращаются при соединении в произведении исторического материала с наличествующей философской авторской концепцией, именно поэтому понятие «историософский роман» в некоторых случаях оказывается сейчас приложимо к романам Л.Н.Толстого «Война и мир», М.Горького «Жизнь Клима Самгина», М.Шолохова «Тихий Дон» и т.д.

Так, например, С.М.Калашникова², выстраивая историософскую художественную парадигму постреволюционной эпохи, рассматривает ее предельно широко, включая в нее не только «Жизнь Клима Самгина» и «Тихий Дон», но и «Доктора Живаго», дилогию В. Гроссмана. Очевидно, в данном случае в качестве жанрообразующего признака выступает особая авторская концепция философии истории, которую автор диссертации воспринимает как явление тождественное историософской концепции. Дифференцированность этих двух явлений делает подобное смешение неадекватным, уничтожающим саму жанро-

¹ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 47.

² Калашникова С.М. «Красное колесо» А.И. Солженицына в контексте русской историософской прозы»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ростов/н Д. 2009.

вую специфику историософского романа. Однако простое соединение историчности повествования с существующей философской направленностью текста, на наш взгляд, не может служить основанием для определения произведения как историософского романа.

Своеобразие жанровой природы историософского романа обусловлено особым характером взаимодействия романного и исторического начала, причем, здесь сразу же вычленяется четкая дифференциация историософского и собственно исторического романов. На сегодняшний день теория исторического романа является в достаточной степени выстроенной и разработанной, это в равной степени относится и к проблемам генезиса исторического повествования, и к вопросам его функционирования на разных этапах развития литературы и в разных национальных контекстах, и к осмыслению форм реализации этого феномена в индивидуальных авторских художественных системах¹. Однако при всем разнообразии и глубине литературоведческого материала в конце 1990-х годов Н.Д. Тмарченко, обсуждая про-

¹ См.: *Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб: Академический проект, 1996; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 121 – 290; *Васильева О.В.* Исторический роман: традиции и жанр // Вестник Петербургского университета. № 4. С. 24 – 32; *Долинин А.С.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988; *Кормилов И.* Теоретические аспекты художественного историзма // Проблема историзма в русской советской литературе (60-80-е годы) / ИМЛИ; Отв. ред. Н.М. Федь. М.: Наука, 1986. С. 67 – 97; *Осоцкий В.Д.* Роман и история: традиции и новаторство советского исторического романа. – М.: Худ. лит., 1980; *Петров С.М.* Исторический роман // История русского романа: В 2 т. М.; Л.: АН СССР, 1962. Т.1. С. 203 – 250; *Он же.* Русский исторический роман XIX века. 2-е изд. М.: Худ. лит., 1984; *Реизов Б.Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: ГИХЛ, 1958; *Тмарченко Н.Д.* «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. Т.58. № 2. С. 44 – 53; *Он же.* О своеобразии русского исторического романа («Князь Серебряный» А.К. Толстого) // Вопросы теории и истории русской литературы: Межвуз. сб. науч. трудов. Брянск, 1994. С. 97 – 107; *Трубина Л.А.* Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология, поэтика: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 1999; *Шалыпина Л.В.* Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2000; *Щедрина Н.М.* Исторический роман в русской литературе последней трети XX века: Пути развития. Концепция личности. Поэтика: Дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 1995; *Она*

блему функционирования исторического романа в России, отмечает отсутствие у этого жанрового образования какой бы то ни было инвариантной структуры, причиной этого, по его мнению, является ракурс осмысления самого понятия «историзм»: «вопрос об историзме этого жанра рассматривается в связи с его тематикой, но не с его поэтикой. <...> Проблему инварианта, на наш взгляд, можно решить лишь для первого этапа развития исторического романа. В его рамках (1810-е – 1830-е гг.) существует классическая форма этого жанра. Основная ее особенность – действительно, сочетание авантюристичности и историзма. <...> Сочетание историзма с авантюристичностью ... можно считать “внутренней мерой” классической формы исторического романа ... а может быть и ее каноном»¹.

На наш взгляд, Н.Д. Тмарченко затронул очень важный вопрос о соотносительности романного и исторического сознания², в его решении исследователь исходит из бахтинского тезиса о соединении исторической и частной жизни как одной из жанровых доминант исторического романа нового времени: «Центральной и почти единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема (к ней примыкали мотивы завоеваний, политических преступлений – устранение претендентов, династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и т.п.) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Основной задачей исторического романа нового време-

же. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья: М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын. Уфа: Изд-во Башк. гос. ун-та, 1993.

¹ Тмарченко Н.Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. Т.58. № 2. С. 45 – 46.

² Эта проблема, безусловно, центральная для любого исторического повествования Р. Бартом рассматривалась в контексте жанровой формы романа как таковой. Анализируя в «Нулевой степени письма» «письмо романа», Р. Барт отмечает существование тесной связи в литературе XIX века между романом и историографией: «Сферическая замкнутость великих произведений XIX века воплотилась в долгих, пространных повествованиях Романистов и Историков, – повествованиях, представлявших своего рода плоскость, на которую проецировался тот завершённый и внутренне связанный мир, чью вырождающуюся разновидность являл собою возникший в ту пору роман-фельетон со всеми его хитросплетениями» (Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 318).

ни было преодоление этой двойственности: старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать “домашним образом” (Пушкин)»¹.

Иными словами, в историческом романе история выступает как объект высказывания, в этом своем качестве аранжируясь собственным романным началом. В качестве объекта высказывания история, как отмечают большинство литературоведов, репрезентируется в рамках данного жанрового образования двояко: как историчность и как историзм. С. Кормилов, синтезируя взгляды многих литературоведов, под историчностью понимает обращение к реальным фактам и событиям прошлого, что реализуется в обязательном временном дистанцировании изображаемого и в собственно исторической проблематике, демонстрирующей преимущественный интерес художника к неповторимому содержанию и облику исторической эпохи и интерес к определенному образу именно как к деятелю истории², а под историзмом подразумевается художественная «связь времен», отражающая закономерность и целостность исторического процесса.

В противовес этому в историософском романе история начинает рассматриваться уже как предмет высказывания, что в значительной степени способствует трансформации соотношения романного и исторического начала. В.В.Полонский, давший в докторской диссертации и монографии наиболее четкие на сегодняшний день подходы к осмыслению данной жанровой разновидности, подчеркивает разность соотношения этих двух составляющих в историческом романе XIX века и историософском романе рубежа XIX – XX веков: «Художественное открытие и освоение романтиками на рубеже XVIII – XIX столетий историзма как важнейшего принципа самосознания индивидуальности в ее отношениях с непрестанно изменяющимся миром при-

¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. С. 250 – 251.

² При этом практически все исследователи оговаривают два типа исторического повествования, выделенные еще Б. Эйхенбаумом, который считал соотносительность с современностью одной из обязательных черт исторического романа. Он выделял два типа данной соотносительности: антиисторичный тип соотносительности, когда повествование приобретает форму «исторического иносказания, построенного на модернизации прошлого», и соотносительность с установкой на прошлое, которое связано с современностью (Эйхенбаум Б. Творчество Тынянова // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Л.: Худ. лит., 1986. – С. 210 – 223).

вело не только к возникновению жанра вальтер-скоттовского исторического романа, но и предопределило всю идейно-формальную архитектуру классической крупной прозы “критического реализма” с ее основными константами – типизацией, диалектичностью и эволюционизмом характера, драматизмом взаимодействия индивидуальности с эпически усложненной реальностью. На протяжении всего XIX века обращение в крупной прозе к историческому материалу способствовало укреплению романа как жанра, наиболее конгениального потребности в гармоничном освоении многомерной действительности – в отличие от историософских “интересов” литературы рубежа веков, жанр романа расшатывающих»¹.

Преобладание исторического сознания над романым определяет сразу несколько граней историософского романа: во-первых, специфику функционирования самого исторического сознания в рамках данной жанровой формы²; во-вторых, особую поэтологию, не характерную для романа исторического. Особенности художественной репрезентации исторического сознания напрямую связываются с изменением его характера в рубежные эпохи. По замечанию Э. Трельча, XX век ознаменован процессом «коренной историоризации знания и мышления» вместе с тем характер этого процесса оказывается неоднородным. Рубежные эпохи начинают характеризоваться качественно иной природой исторического сознания. Это требует более глубокого рассмотрения феномена «рубежа»/«рубежности».

Ситуация, складывающаяся вокруг данного феномена практически полностью повторяет ситуацию историософского романа: термин «ру-

¹ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 50 – 51.

² В своей диссертации Ю.С.Райнеке, говоря о функционировании исторического романа, отмечает подвижность его жанровых границ в зависимости от трансформации исторической концептологии. Учитывая, что исследователь останавливается в основном на рассмотрении постмодернистского исторического повествования, этот тезис может быть вполне приложим к жанровой динамике романа историософского: «Исторический роман стал гибридным жанром, соединив в себе два подхода к постижению и изображению истории – литературный и историографический. Поэтому жанр подвергается трансформациям в зависимости от подхода к истории, концепции истории в ту или иную эпоху» (Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2002. С. 51).

бежность» широко тиражируется во всех областях гуманитарных исследований, однако его концептуализация остается до сих пор одной из нерешенных задач: «В современном научном гуманитарном тезаурусе употребление слова “рубеж” – явление обыденное. Однако ... парадоксально приобретаю право быть и восприниматься научным сообществом в качестве специального термина, “рубеж” не имеет четкой дефиниции. Чаще всего “рубеж” используется, во-первых, в своем буквальном значении как граница, предел, допустимая норма, и, во-вторых, как составная часть словосочетаний, в которых он, уточняя временные или пространственные рамки (“рубеж эпох”, “рубеж веков”, “за рубежом”), имплицитно коррелирует, но научно не верифицирует понятие “хронотоп”»¹.

Как нам кажется, подобная ситуация достаточно часто возникает в отношении явлений, зафиксированных и описанных в русской философской мысли начала XX века. В этом случае авторитет философов, описывающих феномен, становится своего рода гарантией его прописанности, поэтому концептуализация феномена «рубежности» предпринимается достаточно редко. Одним из немногочисленных примеров такой концептуализации становится работа Н.Н.Летиной, в которой предпринимается попытка систематизации осмысления феномена «рубежа»/«рубежности».

Во-первых, «рубежность» рассматривается в контексте явления «пограничности» и переходных состояний (Г.Зиммель, Г.Кайзерлинг, Ф.Конечны, Р.Мертон, Х.Ортега-и-Гассет, Р.Парк, А.Тойнби, Й.Хейзинга, О.Шпенглер, А.Швейцер, К.Ясперс, в отечественной науке А.С.Ахиезер, Н.А.Бердяев, И.В.Бестужев-Лада, Г.В.Драч, В.В.Розанов, В.Б.Земсков, Г.И.Зверева, Т.С.Злотникова, В.В.Ильин, М.С.Каган, Л.П.Киященко, С.А.Кравченко, И.В.Кондаков, Т.Ф.Кузнецова, А.Ф.Лосев, Д.В.Сарабьянов, П.А.Сорокин, Г.Ю.Стернин, А.Я.Флиер, П.А.Флоренский, Н.А.Хренов). Во-вторых, через «выявление и анализ характеристик маргинальной личности, маргинальных (лиминальных) культурных общностей и цивилизационных образований» (Р.Мертон, Р.Парк). В-третьих, вычленяется обширная группа исследований, использующая служебную, уточняющую функцию понятия «рубежа»: «В научном дискурсе для обозначения подобной ситуации мы

¹ Летина Н.Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII – XIX вв.): Автореф. дис. ... д-ра культурологич. наук: 24.00.01. Ярославль, 2009. С. 8.

обнаружили особый терминологический ряд, раскрывающий хронологию: «рубеж эпох» (М.Блок, В.С.Библер, В.В.Виноградов, А.А.Генис, И.А.Едошина, Е.А.Ермолин, Т.С.Злотникова, М.Лифшиц, В.И. Максимов, Д.А.Ольшанский, Н.Т.Пахсарьян, В.А.Сарычев, Д.В.Сарабьянов, Г.Ю.Стернин), «переходная (культурная) эпоха» (М.С.Каган, А.Ф.Лосев, А.Тойнби, О.Шпенглер, Й.Хейзинга, К.Ясперс), рубеж (смена) циклов – истории (А.С.Ахиезер), культуры (П.А.Сорокин, Н.А.Хренов), «рубеж веков» (М.Блок, И.А.Едошина); определяющий пространственные границы «картины мира» (Э.Кассирер, Т.Ф.Кузнецова, А.Ф.Лосев, К.Леви-Стросс, Е.М.Мелетинский) или рубежи ее локусов (регионологические и провинциологические исследования Н.И.Вороной, Е.А.Ермолина, Т.С.Злотниковой)»¹.

В нашем случае более значимыми представляются те корреляции, которые фиксируются относительно понятия «рубежа» – это «кризис» (А.В.Азов, Н.А.Бердяев, Н.И.Вороной, И.А. Едошина, Е.А.Ермолин, Вяч. Иванов, Т.С.Злотникова, Л.П.Киященко, Н.И.Киященко, В.В.Розанов, В.А.Сапрыкин, В.С.Соловьев, С.М.Соловьев, Г.Ю.Стернин) и «конец» (Н.А.Бердяев, Е.А.Ермолин, Т.С.Злотникова, В.В.Розанов,

¹ *Летина Н.Н.* Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII – XIX вв.): Автореф. дис. ... д-ра культурологич. наук: 24.00.01. Ярославль, 2009. С. 9. Сама исследовательница интерпретирует данный феномен следующим образом: «При культурологической дефиниции понятия “рубеж” мы основываемся, во-первых, на интерпретации буквального значения слова (граница, предел, допустимая норма), экстраполяции и одновременно семантической дифференциации близких по смыслу понятий “граница”, “грань”, “переход”, “кризис”, “конец” и другими, конкретизирующими природу, характер или виды рубежа. При этом мы предлагаем интерпретировать “рубеж” в культурном опыте, мыслимом в конкретике параметров “хронотопа”, как самостоятельное бытие (универсум), в котором происходит встреча иных самостоятельных, часто локальных (по месту в пространстве) и преходящих (во времени) экзистенций. <...> Особое внимание уделено видам рубежа. Мы предлагаем выделять рубежи культурных парадигм (которыми при условии доминирующего, устойчивого и общезначимого характера могут являться форма, тип, компонента культуры): пространственно-временных, философско-эстетических, социокультурных, нравственно-психологических. <...> Рубеж для нас – это время, место и состояние встречи различных интенций, явлений, процессов в культуре, а значит, и в человеке, результатом которой является опыт обновления, развития или гибели». *Летина Н.Н.* Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII – XIX вв.): Автореф. дис. ... д-ра культурологич. наук: 24.00.01. Ярославль, 2009. С. 20.

С.М.Соловьев). Данное сопряжение очень четко фиксирует ситуацию постистории, которая по-разному, но в равной степени проявленности заявляет о себе и на рубеже XIX – XX и XX – XXI веков¹. Трансформация концептуальных основ истории и исторического знания, выразившаяся в работах Ф. Ницше, В. Дильтея, Б. Кроче и т.д., отражает типичное для «рубежа» ощущение «конца истории», порождающее эсхатологическое сознание рубежа XIX – XX столетий. Соответственно окончательная дискредитация исторического дискурса во второй половине XX века приводит к появлению уже феномена постэсхатологического сознания. В любом случае постисторическая ситуация провоцирует сомнение не только в способе и языке описания истории, но и в релевантности истории как таковой. Низвержение истории с пьедестала сопровождается поиском эквивалента, в роли которого нередко начинает выступать историософия, вполне соответствующая постисторической ситуации в своем стремлении вычленить смысл истории не изнутри, а вне ее. Историософия полагает начала и конца лежащими вне истории, но только проявляющимися в ней, история представляется онтологической символизацией некоторой превосходящей ее реальности. «Философская энциклопедия» определяет историософию следующим образом – это концепция философии истории, созданная как целостное постижение вариативности и преемственности конкретных исторических форм с точки зрения раскрытия в них универсального закона или метаисторического смысла².

В современной гуманитарной мысли сложилась устойчивая традиция дифференциации терминов философия истории и историософии³. В.А. Кошелев определяет эту дистанцию следующим обра-

¹ Не менее важным моментом представляется наличие внутренней корреляции «рубежности» и процесса национокструирования. По замечанию Э. Хобсбаума, «люди ищут группы, к которым они могли бы принадлежать, устойчиво и долго, в мире, где все движется и перемещается, и ничто не является надежным». Д. Янг еще более заострил этот вывод: «Как только сообщество распадается, изобретается идентичность».

² Философская энциклопедия. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.

³ Как отмечают И.М. Савельева и А.В. Полетаев, термин «философия истории» был введен Вольтером в одноименной работе «Философия истории» (1765), «обозначив им подход, ориентированный на извлечение “полезных истин” из прошлого – не столь возвышенный и умозрительный, как “истинная” философия, но и не столь приземленный и детальный, как “настоящая” история. В свою очередь термин “историософия” был впервые использован поль-

зом: «Она <историософия> отличается от классической философии истории (представленной, например, у Гегеля): она менее занимается выяснением логики мирового исторического процесса, причинно-следственным «сцеплением» событий, рациональным объяснением их существа. Историософия – это интуитивное переживание судеб народов, эстетическое и этическое осмысление основ их исторического бытия, отыскание «корней» и прозрение будущей «судьбы»¹. Эту же точку зрения поддерживает К.Г.Исупов, настаивая на том, что историософия – это эстетическое переживание истории. С XIX века идет эстетизация истории в русской мысли, эстетизация материи факта, события, процесса, эстетическая мотивация поступков и т.д.² Эстетическая составляющая историософии делает возможным предположение о том, что сферой ее репрезентации становятся литературные или близкие литературным жанры, что и мотивирует актуализацию жанра историософского романа именно в пространстве двух «рубежей».

Вычленение историософской доминанты рубежных эпох определяет особый статус истории, которая начинает осознаться не только как функционально-иллюстрирующий материал, но и подвергается нарративизации, история начинает «читаться» как текст. В конце XX века эта тенденция становится еще более очевидной; «развоплощение истории» приобретает практически повсеместный характер³, наиболее ярким ее воплощением становится новый историзм⁴. Текстуализация истории находит практическую реализацию в теоретических построениях Х.Уайта и Д.Ла Капри. По их мнению, история в том виде, в каком она существует в качестве научной дисциплины, не может рассматриваться как источник объективных знаний об историче-

ским философом Августом Цешковским в изданной в 1838 г. в Берлине работе «Пролегомена к историософии» (Савельева И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. СПб.: Алетейя. Историческая книга, 2007. С. 430 – 431).

¹ Кошелев В.А. Алексей Степанович Хомяков, жизнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях. М.: НЛО, 2000. С. 195 – 196.

² Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб: Изд-во Высш. гуманитар. курсов, 1992. С. 23.

³ Так, Ф. Джеймисон акцентирует внимание на ослаблении историчности истории. По мнению Ж. Бодрийяра, «история – это наш утраченный референт, то есть наш миф» (Энциклопедия постмодернизма. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 596).

⁴ Специфика нового историзма более подробно будет рассмотрена в первом параграфе второй главы.

ских фактах. Реконструкция истории посредством языка и оформление ее в связном повествовании приводит к тому, что историк всякий раз имеет дело с нарративными структурами, т.е. с историей как нарративом. В своей работе «Метаистория» (1973) Х.Уайт выстраивает тропологию истории, выявляя в трудах историков XIX века принципы драматической композиции, сюжетность, следование литературным стилям и жанрам.

Таким образом, можно говорить, что историософский роман является порождением XX века, причем всплески его активности достаточно четко соотнесены с рубежными эпохами, окаймляющими столетие. Иными словами, историософский роман оказывается тесно сопряженным с феноменом «рубежности», характеризующимся вычленением постисторического типа сознания с присущим ему эсхатологизмом или постэсхатологизмом и предполагающим тенденцию нарративизации истории. Этим отчасти объясняются временные границы существования историософского романа. Значительное ослабление романного начала в жанровой структуре историософского романа обуславливает его внутреннюю динамичность, подвижность, возможность реализации данного жанрового образования в рамках совершенно различных художественных парадигм. Если на первом рубеже историософский роман явственнее всего презентует себя в контексте символистской парадигмы, то второй рубеж отмечен его демонстрацией в рамках постмодернистской парадигмы¹.

Функционирование историософского романа внутри первой парадигмы уже становилось предметом литературоведческого исследования². Проблема соотношения историософского романа с романом

¹ Следует оговорить, что подвижность жанровых границ историософского романа позволяет ему не только сохранять жанровую устойчивость при смене художественных парадигм, но и реализовывать себя в произведениях, тяготеющих к биографической доминанте. Так, например, В.В. Полонский, очерчивая круг репрезентативных текстов, включает в него «Зверя из бездны» А. Амфитеатрова и трилогию Д.С. Мережковского «Тайна трех», его произведение «Иисус Неизвестный» и биографические книги «Наполеон» и «Данте».

² См.: Дронова Т.И. Историософский роман в русской литературе XX века: от Мережковского до Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. С. 20 – 27; Она же. Особенности историзма трилогии Мережковского «Царство Зверя» // Литературоведческий журнал (Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус: исследования и материалы). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 44 – 58; Она же. Историософский роман М. Алданова: «энер-

«историко-символистским»¹ была поставлена В.В.Полонским, который отмечает разную жанровую функцию исторического материала в каждом из них. Исследователь, приводя суждение С.В.Ломтева, что «Брюсов ищет в истории не столько конкретно-исторические факты, сколько историософское объяснение закономерностей романтических переходных эпох»², и иллюстрируя его собственными наблюдениями³, вместе с тем отмечает, что «...не эта теза структурирует жанр брюсовских романов, а напряженное стягивание всех пружин художественной формы к единому центру – герою, пребывающему между конфликту-

гия жанра» // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. Ч.1. М.: Новый гуманитарный ун-т Натальи Нестеровой, 2003. С. 141 – 150; *Она же*. Историософский роман в русской литературе 1910–1920-х годов: Проблемы изучения // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Саратов ун-та, 2001. С. 42 – 46; *Она же*. Историософский роман XX века: проблема жанровой идентичности // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Вып. 3. Ч. 1. М., 2006. С. 43 – 52; *Калашникова С.М.* «Красное колесо» А.И. Солженицына в контексте русской историософской прозы: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ростов/нД., 2009; *Колобаева Л.А.* Исторический роман в творчестве символистов // *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 238 – 287; *Она же*. Мережковский – романист // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 50. 1991. № 5; *Лаганшина О.* Историософский роман Д. Мережковского и М. Алданова: Дис. ... magister artiumtu. Тарту, 2004; *Полонский В.В.* Опыт историософской прозы в русской литературе начала XX века // В.Я. Брюсов и русский модернизм. Сб. статей. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 132 – 145; *Он же*. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008.

¹ Вполне справедливым представляется вычленение В.В. Полонским в качестве примера этого жанрового типа романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» и его дилогии «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный».

² *Ломтев С.В.* Проза русских символистов. М.: Интерпракс, 1994. С. 52.

³ «...археологическая эмпирика, хотя и любовно выписанная, скрепленная костюмной стилизацией и закаталогизированная в пространных авторских комментариях, обладающая определенной самооценностью, в этих романах все же подчинена метаисторической рефлексии – иллюстрации тезы о борьбе в истории бесконечно друг друга сменяющих замкнутых и непроницаемых, подобно лейбницовским монадам, культурных эпох – языческой античности и новой христианской эры, средневековья и дерзновенного возрожденческого гуманизма» (*Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 53).

ющими культурно-историческими эпохами и разрешающего этот конфликт на пути напряженной авантюрной интриги»¹. Иными словами, В.В. Полонский, характеризуя тип «историко-символистского» романа, вновь обращается к типологии собственно романа исторического, вычленяя в качестве жанрообразующего принципа наличие авантюрной интриги: «Именно этот авантюрный стержень цементирует “не иерархическую, а плюралистическую систему жанров”² в рамках, скажем, “Огненного ангела” при всем его нарративном “плюрализме”, когда жанровые субформы “романа инициации”, параболы или пародийного сократического диалога (разговор Рупрехта с графом Генрихом фон Оттергеймом) по видимости создают символическую многомерность. С точки зрения бахтинского принципа трехмерности жанровой структуры (событие в повествовании, событие повествования, событие завершения) все три основных исторические романы Брюсова оказываются в конечном итоге обычными авантюрными романами с элементами романа воспитания. По крайней мере мы можем ограничиться констатацией того, что остов традиционного исторического романа здесь остался незыблем, несмотря на все модернистские вторжения»³.

При этом при обращении к описанию собственно историософских текстов исследователь констатирует трудность подобного описания, объясняя это жанровой подвижностью. Произведения данного жанра признаются им одновременно явлениями в высшей степени характерными для данной художественной парадигмы, но с неустоявшимся каноном, «на который бы ориентировалось большинство работающих с подобной проблематикой авторов». Однако в этом случае представляется необходимым принимать во внимание особую поэтологию историософского романа, ориентированную на доминирование не романной, а исторической составляющей. В целом же устоявшимся в литературоведении на сегодняшний день оказывается не столько теория

¹ *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 53 – 54.

² *Ильев С.* К вопросу о жанровой природе «Огненного ангела» Валерия Брюсова // Брюсов. Исследования и материалы. Ставрополь: Ставроп. ГПИ, 1986. С. 100.

³ *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра ... С. 54.

историософского романа первого рубежа¹, сколько круг репрезентативных текстов².

Рассмотрение жанра историософского романа относительно второго рубежа в литературоведении еще не предпринималось. В диссертации С.М.Калашниковой, хотя мы уже оговаривали разность исследовательских позиций, его существование прослеживается вплоть до творчества А.И.Солженицына. Однако сама природа исторического повествования эпохи посмодерна, которая неоднократно становилась предметом описания, свидетельствует о возможности проецирования понятия «историософский роман» в литературу конца XX – начала XXI веков. Так, Ю.С.Райнеке, вводя вслед за Л.Хатчин понятие «историографический метароман»³, в качестве причин его возникновения называет тот факт, что «...за литературой признана возможность раскрывать правду о прошлом, скрытую от традиционной истории. Современный автор берет на себя роль историка, проводит независимые исторические расследования, пытается восполнить пробелы, оставленные

¹ Не случайно, весьма значимые в теоретическом плане рассуждения В.В. Полонского определяются им самим как «Историософская проза. Постановка проблемы».

² Большинство исследователей ограничивают этот круг романистикой Д.С. Мережковского и А. Белого: Д.С. Мережковский «Христос и Антихрист», «Царство Зверя», его египетская диалогия («Рождение богов. Тутанкамон на Крите», «Мессия»), А. Белый «Серебряный голубь», «Петербург», «Москва». На наш взгляд, продолжением этого ряда можно считать некоторые произведения Б. Пильняка. В то же время жанровая природа практически каждого из названных текстов остается до сих пор предметом достаточно широких дискуссий. Так, например, относительно жанрового определения первых двух трилогий Д.С. Мережковского можно вычлениить два ведущих подхода, первый из которых предполагает восприятие трилогий с точки зрения романа исторического (А.В. Лавров, Е. Любимова, О.Н. Михайлов, И.М. Михайлова, М.А. Никитин), второй ориентирован на их рассмотрение в контексте романа историософского (А.М. Ваховская, С.П. Ильев, Л.А. Колобаева, В.В. Полонский, Я.В. Сарычев, Л. Силард). Помимо этого исследователи предлагают свои жанровые номинации, такие как «романы мысли» (Н.В. Барковская, З.Г. Минц), «роман мировоззрения» (Х. Стэммер), «уникальный сплав художественного и научного мышления» (Ю.В. Зобнин) и т.д.

³ В своей книге «Поэтика постмодернизма» Л. Хатчин говорит, что «... именно сочетание метапрозаической рефлексии с новой художественно-философской концепцией истории и порождает феномен постмодернистской поэтики».

тоталитарной историей»¹. Более того, сам характер описания «историографического метаромана» провоцирует возможность его сближения с романом историософским: «...название “историографический метароман” ... можно расшифровать следующим образом: историографический – дословно пишет историю, метароман – текст комментирует свой вымышленный статус, подчеркивает сделанность произведения, обнажает “текстуальность текста”. <...> В названии “историографический метароман” ясно прослеживается возникновение этой модификации жанра: воссоединение историографии и литературы, но в новом качестве – в ситуации деконструктивизма, когда пришло осознание того, что нельзя отразить мир напрямую, можно только репрезентировать его дискурсы»².

Вместе с тем рассмотрение историософского романа на рубеже XX – XXI веков предполагает решение той же самой задачи, которая являлась актуальной для литературы прошлого рубежа, т.е. вычленение собственно историософского романа из огромного массива не только постмодернистской исторической прозы³, но и на фоне альтернативной истории⁴, причем, как и в случае с разграничением историософского и символистского романов, художественная философия истории

¹ Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2002. С. 10.

² Там же. С. 9 – 10.

³ Например, М.Н. Липовецкий относит к постмодернистской исторической прозе рассказы и повести В. Пьецуха, новеллистику Виктора Ерофеева, романы В. Шарова, наиболее показательным из которых он называет «До и во время», В. Яницкого «Хроника одной давней войны», «Норманская фантазия», повести А. Королева «Голова Гоголя» и Н. Исаева «Александр, или Гений на островах», «Теория катастроф» и некоторые другие.

⁴ Как отмечают многие исследователи, альтернативная история может восприниматься как результат развития такого направления исторического анализа, как ретропрогнозирование, истоки которого относятся еще к 1920-м годам. На протяжении XX века достаточно многие зарубежные исследователи, такие как Дж. Тойнби, Дж. Сквайр, С. Хук, О. Хэндлин и другие предпринимали попытки вариативного «прочтения» истории. В 1931 году под редакцией Дж. Сквайра был опубликован сборник «Если бы, или переписанная история», куда вошли очерки, написанные историками, писателями и публицистами. В них обсуждались вопросы о том, что произошло, если бы в Испании победили мавры, Наполеон бежал в Америку, дон Хуан Австрийский сочетался браком с Марией Шотландской, лорд Байрон стал королем Греции, голландцы

будет характеризовать большинство произведений данного времени. Принципы этой философии истории, которые приводит в своей работе М.Н. Липовецкий, вполне могут быть спроецированы практически на все разновидности исторического повествования характерные для современной литературы¹. Среди данных принципов исследователь называет «1. Отказ от поиска не только какой бы то ни было исторической правды, но и телеологии исторического процесса в целом. <...> 2. “Метапрозаическое переосмысление эпистемологических и онтологических границ между историей и литературой (fiction)”. <...> 3. Понимание истории как незавершенного текста естественно порождает особую эстетическую интенцию: “постмодернистская проза исходит из предположения, что переписать или заново представить (репрезентировать) прошлое как в литературе, так и в истории в обоих случаях значит от-

продолжали владеть Новым Амстердамом, генерал Ли одержал победу при Геттисберге и т.д.

В отечественной историографии одним из первых обращений к альтернативности стал круглый стол на тему «История: неизбежное и случайное», который был проведен в 1979 году журналом «Знание – сила». В полном объеме вероятностный характер развития истории стал предметом внимания отечественных историков и культурологов на рубеже XX – XXI веков. В современной русской литературе к числу альтернативной истории можно отнести произведения А. Валентинова «Око силы», Л. Вершинина «Первый год Республики», Б. Карлова «Очертя голову, в 1982-й», А.Лазарчука «Иное небо» и «Мост Ватерлоо», А. Лазарчука, М. Успенского «Посмотри в глаза чудовищ», М. Первухина «Пугачев – победитель» и т.д. Вместе с тем вычленяется целый ряд произведений, моделирующих с явной опорой на демифологизацию, русскую историю, которые напрямую не могут быть причислены к альтернативной истории, но и достаточно далеки в силу своей однозначной установки на игровое декодирование от жанровых границ историософского романа: диалог С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» (второй том был написан только П. Пепперштейном), трилогия Е. Витковского «Павел II», произведения С. Носова «Грачи улетели», «Хозяйка истории» и т.д.

¹ Здесь следует учитывать, что жанровая типология современного художественного исторического повествования еще невыстроена, поэтому возникает, например, параллельное существование понятий «альтернативная история», «криптоистория», «исторический роман». На наш взгляд, «альтернативная история» и «криптоистория» представляют собой не столько жанровые образования, сколько художественный прием, легко воспринимающийся самыми разнообразными жанровыми стратегиями, в том числе и историософским романом.

крывать прошлое в настоящее, предохраняя тем самым от завершенности и телеологичности”. <...> 4. Наконец, особую важность в воплощении этой концепции истории приобретают такие элементы постмодернистской поэтики, как интертекстуальность и ирония»¹. В этом случае вычленение жанровой специфики историософского романа возможно только через рассмотрение его поэтологии.

Если анализировать структуру историософского романа как синтетическое сопряжение содержательной и формальной жанровых сторон, то обязательным компонентом первой составляющей становится выстроенная историософская авторская концепция, а формальной жанрообразующей чертой выступает восприятие истории как жанровой стратегии. Обязательная концептуализация историософских построений писателей обеспечивает две важные черты историософского романа: его идеологичность и контакт с историософской мыслью, которые могут быть реализованы эксплицитно и имплицитно, а также характеризуются разной степенью осознанности. Идеологическая константа историософского романа понимается нами не только как нагруженность определенным комплексом историософских идей, но и как особая авторская позиция. При всем том, что большинство современных произведений, относимых к жанру историософского романа, демонстрируют широкое использование игровых стратегий постмодернизма, однако данные стратегии никогда не приобретают в них тотального характера. Наличие более или менее четко выстроенного идейного комплекса провоцирует функциональность их использования в тексте, причем, проективный характер этого идейного комплекса препятствует сведению историософской концепции к простой метафоре. В этом смысле тезис М.Н. Липовецкого, что «в постмодернистской поэтике концепция культуры как хаоса прямо проецируется на образ истории», оказывается совершенно неприложим к историософскому роману. Собственно именно идеологичность как составляющая жанровой природы историософского романа достаточно часто фиксировалась жанровыми номинациями литературоведов; это относится и к определению романов Д.С. Мережковского З.Г. Минц как «романов мысли», и к позиции Х. Стэмплера, указывающего, что «изысканные» приемы исторического письма, становятся лишь средством построения «романа мировоззрения», основной коллизией которого выступает некая

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. С. 229 – 231.

надмирная, мифо-метафизическая коллизия. Иными словами, историософский роман характеризуется абсолютизацией позиции автора-идеолога.

Вместе с тем господство историософской концепции в большинстве случаев не приводит к появлению открытых форм монологизма, что может быть объяснено и спецификой повествовательных стратегий, и особенностями самих историософских концепций. В первом случае преодоление монологизма может достигаться игрой с образом повествователя (А. Белый «Петербург», В. Аксенов «Вольтерьянцы и вольтерьянки»), с жанровыми стратегиями, например, антиутопической (Т. Толстая «Кысь», В. Аксенов «Остров Крым») или обыгрыванием ситуации двойного авторства («Евразийская симфония» Хольм ван Зайчика). Во втором случае сам характер историософских концепций романа и первого, и второго рубежей, авторская позиция приобретает характер плюралистической и диалогичной.

В историософском романе начала XX века это связывалось с конструированием историософской концепции вокруг проблемы подлинной идентичности России, которая, в свою очередь, в качестве базисной предполагала мессианскую идею, она же не могла быть высказана напрямую и требовала особой формы выражения. В.В. Полонский, определяя основные «претексты» русской эсхатологии, значимые для историософского романа, называет среди них «Легенду о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского и «Краткую повесть об Антихристе» Вл. Соловьева. Исследователь отмечает, что «именно эти тексты предопределили ориентацию наиболее характерных образцов историософского ... романа на жанр параболы, притчи, в котором иносказательный план не подавляет сюжетного, но лишь его предопределяет»¹. Если же говорить о современном состоянии историософского романа, то внешняя многополярность авторской концепции является всего лишь способом репрезентации сложных исторических построений, характерных для постмодернистской теории и философии.

Идеологичность этого жанрового образования, отражением которой выступает историософская концепция автора, обуславливает репрезентацию в романе историософских построений, характерных для философской, или интеллектуальной, западноевропейской и российской мысли. В.В. Полонский отмечает: «В русской литературе конца XIX – начала XX в. художественная историософия – это не просто фи-

¹ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра ... С. 51.

лософия истории, а прежде всего перевод дискретного ряда философствования об истории на язык универсальных символов-мифологем. Источников подобного рода исторической мифологии у русской литературы рубежа веков было более чем достаточно. Их амплитуда простиралась от гностико-розенкрейцеровских построений до нищенианского вечного возвращения»¹.

Подобный контакт может быть эксплицитно выраженным: на уровне заглавия (подобная поэтика заглавия была заявлена уже Д.С. Мережковским – «Христос и Антихрист»: «Смерть богов (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», «Антихрист (Петр и Алексей)», египетская диалогия: «Рождение богов. Тутанкамон на Крите», «Мессия»², эта же поэтика достаточно широко представлена в современном историософском романе, причем, в этом случае она еще больше педалирована: «Евразийская симфония» Хольм ван Зайчика, вынесение в название евангельских цитат в романистике В. Шарова – «Будьте как дети», «Мне ли не пожалеть» и т.д.³), на уровне сюжета (так, например, сюжет потерянной книги в романе Т. Толстой «Кысь»), на уровне номинаций (так, система топонимов в литературном проекте «Евразийская симфония» совершенно открыто реализует евразийский принцип «цветущей сложности» – Москыз/Москва, Александрия Невская/Петербург и т.д.), на уровне эмблематики (в романе П. Крусанова «Укус ангела» точно воспроизводится ритуал ордалий, ставший предметом исследования культурологического варианта имперологии) и т.д. Вместе с тем в целом ряде текстов историософская мысль, концептуализированная в авторских построениях, реализуется имплицитно («Остров Крым» В. Аксенова, Б. Акунин «Приключения Эраста Фандорина», Вяч. Рыбаков «Гравилет “Цесаревич”»).

И, наконец, диалог с историософской мыслью разных эпох отличается различной степенью осознанности. Специфической приметой культурной ситуации эпохи модерна становится размывание междисциплинарных границ. Текстуализация реальности провоцирует стирание границ между различными языками культуры, такими как филосо-

¹ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра ... С. 51.

² См.: Лаганшина О. Историософский роман Д.Мережковского и М.Алдано-ва: Дис. ... magister artiumtu. Тарту, 2004. Ч III. С. 76 – 81. (Гл. 3. Заглавие в историческом и историософском романе).

³ При всей однородности поэтики характер заглавий в историософском романе начала и конца XX века оказывается несколько отличным.

фия, история, литература. Описывая процесс мышления, познания и творчества постструктуралисты утверждали необходимость активизации всей культурной памяти человечества, в том числе ее маргинальных областей и пассивных ресурсов. Результатом этого стало возникновение двунаправленного процесса: постмодернистская теоретическая и философская мысль в своих конструкциях использует весь комплекс текстов как философских и исторических, так и художественных, литература точно также задействует весь текстовый массив. Подобный открытый характер диалога с теоретическими концепциями легко обнаруживается в историософском романе. В группе текстов трансляция философских построений в историософскую концепцию автора практически манифестирована, это характерно для романов В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки», Т. Толстой «Кысь» и т.д. В других случаях подобная трансляция носит более опосредованный характер (роман В. Аксенова «Остров Крым», литературный проект Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина» и т.д.).

История как жанровая стратегия, выступающая формальным жанрообразующим принципом историософского романа, предполагает рассмотрение истории как текстового образования, которое структурируется историософской концепцией автора. Специфика нарративизации истории в литературе XX века заключается в ее точечном характере в противовес историческому нарративу конца XVIII – XIX веков, представляющему собой сверткостное образование. Так, например, конец XVIII – первая половина XIX веков в русской литературе ознаменован формированием нарратива Смутного времени, который легко реконструируется из драматургических текстов М.М. Хераскова «Освобожденная Москва», А.С. Пушкина «Борис Годунов», А.С. Хомякова «Дмитрий Самозванец», А.Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», А.К. Толстого «Царь Борис», сюда же примыкает стихотворение И.И. Дмитриева «Освобожденная Москва» и т.д. Теперь же восприятие истории как текста становится осознанной стратегией автора. Текст истории начинает складываться из исторического кода и мифа истории; исторический код демонстрирует фикциональный характер традиционной концепции истории, миф истории позволяет выйти на гиперисторический уровень, который, не являясь простой экстраполяцией исторического кода, обуславливает проективный характер данного мифа. Гиперисторический уровень в противовес историческому коду моделирует-

ся либо национальным мифом в абсолютном большинстве произведений, либо гораздо реже культурным мифом. Иными словами, исторический код реализует деконструирующую функцию, миф истории обладает проективным характером.

Функционирование и смысловое назначение исторического кода в историософском романе начала и конца XX века не вполне синонимично. В романистике начала столетия минимизация историчности компенсируется появлением исторического нарратива, в роли которого выступают «петербургский» и «азиатский» тексты, деконструирующие два ракурса истории России: имперский и народный. Нарративизация исторического кода реализуется посредством определенных дискурсивных практик, в роли которых начинают выступать урбанистические тексты, главным образом, имперские; это петербургский текст, московский текст, менее востребованный римский текст (в силу отсутствия в нем национальной составляющей) и их производные. Общеизвестно, что петербургский и московский тексты в произведениях Д.С. Мережковского, А. Белого, Б. Пильняка функционируют как семиотические образования. Для историософского романа характерно соотнесение нескольких дискурсов подобного рода, взаимодействие которых выступает замещением традиционной исторической последовательности, создавая свою временную шкалу. Урбанистический текст оформляет определенный этап истории, мифологизируя его и включая в систему символических проекций. Способом достижения этого становится предельно широкий реминисцентный план, назначением которого является кодирование «языка» города.

Нарративный характер исторического кода в историософском романе начала XX века репрезентируется также вычленением мифологизированного образа нарратора, в роли которого чаще всего выступает Петр I¹. Образ правителя в этом случае реализует не столько галерею типов власти, характерную для исторического романа, сколько становится знаковым выражением наиндивидуального смысла, поэтому данный образ характеризуется двусоставностью, одновременной причастностью историческому коду и мифу истории, отсылающему к гипе-

¹ Наряду с Петром I функцию мифологизированного нарратора может выполнять концептуализированный образ народа, в отношении которого, с одной стороны, реализуется тенденция деконструкции концепта «народ», выстроенного в литературе XIX века, а с другой – вычленяется его репрезентативная функция в отношении «азиатского» нарратива.

ристорическому уровню, благодаря этому происходит проблематизация отношений правителя и созданного им нарратива. Двусоставность данных образов обеспечивается системой символических проекций («голландец в кожаной куртке»/«Медный Всадник»/«Металлический Гость» – «Петербург» А. Белого, «петербургский миф», затмевающий личность Петра I – «Антихрист (Петр и Алексей)» Д.С. Мережковского и т.д.). В этом проявляется особенность сюжетостроения и типологии историософского романа, основу которой составляет репрезентативная природа протагонистов, восстанавливающая динамику национального или культурного мифа, которая реализуется посредством демиургической и мессианской направленности. Ряд символических проекций ключевой исторической фигуры связывается с воплощением демиургического начала, чаще всего представляющего собой удовлетворение имперских амбиций России. Несостоятельность подобного пути высвечивается ролевой амбивалентностью исторического образа, сочетающего модель творца и жертвы собственного творчества.

В историософском романе конца XX – начала XXI века исторический код репрезентируется посредством дискурса истории, который демонстрирует фикциональность теологии истории, любого варианта исторического метанарратива. В свою очередь, дискурс истории подвергается карнавализации, формируя палимпсест истории или, за счет реализации интердискурсивной стратегии сближаясь с политическим дискурсом. Помимо этого фикциональную природу исторического нарратива позволяет обозначить активизация повествовательной инстанции благодаря особой кодировке, предложенной повествователем (картографический дискурс «Петербурга» А. Белого, визуальный код «Вольтерьянцев и вольтерьянок» В. Аксенова и т.д.). Ту же самую функцию выполняет появление предельно широкого реминисцентного плана, создающего систему символических проекций, которые обнажают симулятивный характер истории; причем, культурная мифология составляющая круг реминисценций дополняется мифологизацией идеологической и даже собственно исторической составляющей.

В отличие от историософского романа начала XX века, где исторический код, сохраняя фикциональную природу, включается в реализацию содержания мифа истории, выступая обязательным элементом национальной эсхатологии, в историософском романе рубежа XX – XXI веков исторический код полностью симулятивен, он утрачивает

даже ту функциональную роль, которая ранее была ему присуща в репрезентации мифа истории.

Конструирование мифа истории в историософском романе начала XX века связывается с построением особой концепции времени, базирующейся на идеи провиденциальности истории. В ее основу положена христологическая модель, диалектически сочетающая линейность (движение от момента грехопадения к Страшному Суду) и цикличность, связанную с внутренним соположением основных моментов христианской истории. Как следствие этого линейность представленная «петербургским» и «московским» мифами, наполняется апокалиптико-эсхатологическим содержанием, а формирование образа «золотого века» России связывается с мифологемами, разворачивающимися не в линейной, а в циклической последовательности и в соответствии с этим способными символизировать духовность, единство, гармонию и вечность. Иными словами, миф истории создает метанарратив, содержание которого связывается преимущественно с комплексом национальных смыслов; и в этом своем качестве миф истории начинает выполнять функцию «дискурса легитимации» (Ж.-Ф. Лиотар). В противовес историзму XIX века смысл отечественной истории в ее культурном измерении заключается в непрестанном выявлении истиной сути России, обеспечивающей новое структурирование мирового процесса. Постигание «русскости», в отличие от системы национальных представлений предыдущих веков, откорректированных имперским и историческим дискурсом, связывается с проблемой идентичности России в отношении Востока и Запада. Сложность взаимодействия кода истории с собственно историческим мифом России провоцирует амбивалентность всех составляющих национального мифа (два варианта истолкования модели цикличности – эсхатологический и апокалиптический, две системы мифологем, репрезентирующих сущность России, взаимодействие гендерного и патриархального кода, формирование национальной концептосферы и т.д.).

Основными конструктами, формирующими миф истории в историософском романе данного времени, выступает система мифологем, которая в конечном итоге структурируется мифологемой России. Организация последней определяется взаимодействием эсхатологического и апокалиптического мифов в рамках национального мифа. Данная амбивалентность мифологемы России обусловлена двуаспектностью истолкования феминной природы России; в первом случае доминан-

той становится демифологизация традиционной ипостаси Матушка-Русь, во втором – ремифологизация, результатом которой оказывается появление мифологемы России – Вечной Женственности. Подобная структура характерна для третьей части трилогии Д.С. Мережковского и романистики А. Белого «Пепел».

В романе Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» взаимодействие софийного лика России и системы масок, оформляющихся в мифологему Матушки-Руси, приобретает символично-эмблематический характер; парадигма женских образов четко демонстрирует динамику мифологемы России, репрезентирующую динамику национального мифа. В этом смысле Д.С. Мережковский абсолютизирует тот символический потенциал концепта «русская женщина», который был намечен в литературе XIX века. В романе Д.С. Мережковского мифологема «Матушка-Русь» репрезентируется посредством женской образной парадигмы, соответствующей трем протагонистам: Петр – Катерина, Алексей – Ефросинья, Тихон – Акулина. Мифологема «России – Вечной Женственности» формирует в романе еще одну репрезентативную парадигму женских образов: царевна Софья – кронпринцесса Софья Шарлотта, жена царевича Алексея – скитница Софья, возлюбленная Тихона. Образ последней представляет собой соединение земного и небесного лика «огнезрачной, огнекрылой Святой Софии Премудрости Божией», мученическая гибель героини становится знаком уничтожения земного начала, эмблематическим же воплощением небесной сути выступает иконописный образ св. Софии Премудрости Божией, подаренный ею Тихону и определяющий дальнейший путь героя. Реализацией иконописного образа становится рассветная символика в равной мере репрезентирующая «лик Грядущего Господа» и апокалиптический образ «Жены, облаченной в солнце».

В дальнейшем историософский роман отказывается от столь открытого способа символизации феминной составляющей мифологемы России. Так, например, в прозе А. Белого вычленение софийного лика решается в основном посредством ассоциативного сближения мифологемы России с образом Спящей царевны/Мертвой царевны; причем, способом репрезентации динамики данной мифологемы выступает уже не женская образная парадигма как таковая, а реминисцентность, позволяющая растворить феминное начало в национальном хронотопе. Идея русского провиденциализма раскрывается в основном через укорененный в литературе рубежа веков миф

пути и переводит повествование в символично-эмблематический план. Пространственным эквивалентом этого является совокупность топов простора/пространств и топонимических эмблем русского мира – «Нижний, Владимир и Углич». Последний образный ряд носит назывной характер, определяя вектор развития национального мифа, прямо не участвуя в этом процессе. В противовес этому топос простора/пространств предельно динамичен и напрямую связан со становлением мифологемы Вечной Женственности, структурирующую роль в этом выполняет миф пути, тем самым намечая не горизонтальное, а вертикальное развертывание данного топоса. Иными словами, в центре авторского внимания оказывается процесс постепенной национализации хронотопа, который аналогичен процессу постижения символической природы России.

Присвоение феминных черт пространственной составляющей национального хронотопа, с одной стороны, опирается на понимание пространства (материального) как воплощения женского начала в противовес времени (идеальному), приобретающему мужскую символизацию, с другой стороны, феминизация русского пространства связывается с представлением открытости, потенциальности русского космоса¹. В этом случае не происходит ремифологизации материнского архетипа, который замещается архетипом Девы, мифологема смерти/рождения, умирания/воскресения, традиционно присутствующая в архетипе «мать-сыра земля», в структуре историософского романа первых десятилетий XX века переадресуется репрезентативному герою, связываясь уже не с архаичной символической, а приобретая христологический смысл. Именно включение данной мифологемы в структуру репрезентативного героя позволяет обозначить вектор движения к постижению «софийного» лика России.

В историософском романе конца XX века миф истории начинает функционировать несколько иначе. Если в начале XX века преимущественными формами его репрезентации выступают национальный хронотоп и система мифологем, то теперь акцент переносится на процесс нарративизации национальных представлений. Подобный характер национального конструирования в историософском романе чет-

¹ Потенциальность русского мира является не столько открытием рубежа веков, сколько переосмыслением одной из основополагающих идей историософской мысли XIX века, утверждающей неформальность, проективный характер исторической судьбы России.

ко укладывается в рамки уже устоявшегося, ставшего универсальным положения о «закате метанаррации». Миф истории в романе этого времени утрачивает характер сакральности и абсолютности, подчиняясь парадигмальному отсутствию стабильности, характеризующему в целом эпоху постмодерна.

Постмодернистское представление о «конце истории» приводит к разрушению значимого для историософского романа начала века противопоставления существенных и мнимых идентичностей России, проблема выбранной идентичности отодвигается на периферию национального мифа и, как следствие этого, художественному анализу подвергается уже не этап «национальной катастрофы», как это было свойственно романистике Д.С. Мережковского, А. Белого и Б. Пильняка, а сам момент конструирования национального мифа. В современном историософском романе существенные и мнимые идентичности осознаются как параллельно существующие варианты, транслирующие или искажающие варианты национальной концептуализации, поэтому формируется тенденция реконструкции национального мифа «здесь и сейчас».

Постэсхотологическое сознание делает проблематичным репрезентацию национального мифа через мифологему пути, результатом этого становится отказ от того механизма национального конструирования, который был характерен для историософского романа символистов. Соответственно разрушается непреложная связь национального мифа с идеей исторической судьбы нации: центробежный вектор развития национального мифа сменяется центростремительным. В результате выдвигается несколько форм национальной концептуализации, связанных не столько с идеей исторической судьбы нации, сколько с реконструкцией ее ментальных основ. С этим связывается попытка преодоления оппозиционности национальной и государственной мифологии в рамках «имперского проекта» (П. Курсанов, Вяч. Рыбаков и др.), синтезирования культурной и национальной мифологии (В. Аксенов, Т. Толстая и др.) и т.п. Все это во многом определяет значимость национального нарратива в структуре национального мифа России, репрезентируемого историософским романом начала XXI столетия.

Начало конструирования национального нарратива как способа реализации национальных смыслов относится к первым же этапам осмысления данной проблематики в русской литературе. На протяже-

нии первой половины XIX века в контексте романтического пути поиска национальной самобытности функцию национального нарратива берет на себя фольклорный текст, воспринятый в самом широком смысле этого слова и включающий в себя фольклорную образность, фольклорную сюжетику и, самое главное, обрядовую культуру (прежде всего святочную обрядовость). Однако безусловный характер данного нарратива в литературе романтизма подвергается корректировке в текстах русского реализма, в основном это связывается с тенденцией историзации совокупного образа «Мы», предопределяющей разграничение понятий «народное» и «национальное». Следствием этого становится нетождественность русского образа жизни и русского национального характера.

В историософском романе начала XX столетия конструирование национального нарратива непосредственно соотнесено с проблемой металитературности; совокупность текстов XIX века получает статус национально репрезентативных и формирует общий национальный нарратив. Механизм данного типа металитературности был описан еще З.Г. Минц: «...осмысление того или иного (в том числе и реалистического) произведения как мифа связано не столько с его собственной структурой, сколько с языком, на который его “переводит” художник-символист. Но, разумеется, существуют и предпочитаемые структуры, легче поддающиеся такому мифологизирующему переосмыслению. Таковы, например, произведения, задающие “инерцию” их расширительно символического восприятия (реалистически типизирующие или романтически генерализирующие – в каком-то смысле безразлично, хотя последние для писателя-символиста безусловно предпочтительней). Таковы же произведения, сами по себе в той или иной степени ориентированные на миф, фольклор и т.д.»¹. Безусловно, подобный национальный нарратив характеризуется вариативностью и в большей степени ориентирован на художественную систему каждого отдельного автора. Так, в историософской прозе А. Белого мифологема России неизменно сопрягается с гоголевским текстом, в этом случае функция национального нарратива присваивается «Страшной мести» (это характерно как для «Петербурга» А. Белого, так и для его «Серебряного голубя»).

На рубеже XX – XXI веков характер формирования национального нарратива значительно меняется, его начинает отличать тотальность

¹ Минц З.Г. Поэтика русского символизма. С.-Пб: Искусство-СПб, 2004. С. 88.

и концептуализация. В произведениях данного времени нарративизации подвергаются доминантные национальные концепции, широко тиражируемые в последнее время философским, политическим и другими дискурсами, что и определяет универсализм национальных нарративов. В целом можно говорить о существовании трех основных вариантов – цивилизационный, мессианский, культурный нарративы.

Таким образом, основной круг репрезентативных текстов современного историософского романа составляют романы В. Аксенова «Остров Крым» (1979) и «Вольтерьянцы и вольтерьянки» (2004), П. Крусанова «Укус ангела» (2000) и «Бом-бом» (2002), Вяч. Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”» (1992), А. Столярова «Жаворонок» (1996), Т. Толстой «Кысь» (2000), В. Шарова «След в след» (1984), «Репетиции» (1988), «Мне ли не пожалеть» (1995), «Будьте как дети» (2007), а также литературные проекты Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина» и Хольм ван Зайчика «Евразийская симфония. Плохих людей нет»¹.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ИСТОРИОСОФСКОМ РОМАНЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

2.1. Исторический дискурс и формы его художественного осмысления

Вторая половина XX века, как известно, становится временем появления понятия «постисторизм», который, по словам И.П.Смирнова, «...явился на свет... в виде отрицания того развития исторической науки, которое началось вскоре после Второй мировой войны»¹. В развитии данного явления исследователь выделяет два этапа: «слабый постисторизм» и «сильный постисторизм». Первый представлен работами Л.Мамфрода, А.Гелена, Р.Дж.Коллингвуда, К.Поппера, общей чертой которых, с одной стороны, становится «...мысль об исчерпанности исторической энергии, о наступлении эпохи, расположенной за пределами культурно (Мамфорд) или социально (Гелен) плодотворных преобразований...»², с другой стороны, подвергая сомнению «субдискурсы своего дискурса», все эти историки оставляли авторитет самого исторического дискурса неприкосновенным, они «...реагировали на грандиозную ритуализацию истории, не отрекаясь вовсе от присущего им исторического мышления»³.

«Сильный постисторизм» заявляет о себе с приходом поколения 1960-х годов, ставящим под сомнения собственно исторический дискурс как таковой. М.Фуко, Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Делез и Ф.Гваттари, П.Слотердайк, Ж.Деррида, Ф.Фукуяма отрицают возможность «суб-

¹ Литературный проект «Приключения Эраста Фандорина» включает в себя романы «Азазель» (1998), «Турецкий гамбит» (1998), «Левиафан» (1998), «Смерть Ахиллеса» (1998), «Особые поручения» (1999), «Статский советник» (1999), «Коронация или Последний из Романов» (2000), «Любовница смерти» (2001), «Любовник смерти» (2001), а также примыкающий к нему роман «Алмазная колесница» (2003); литературный проект «Евразийская симфония. Плохих людей нет» составляют романы «Дело жадного варвара» (2000), «Дело нежалежных дервишей» (2001), «Дело о полку Игореве» (2001), «Дело лис-оборотней» (2001), «Дело победившей обезьяны» (2002), «Дело судьи Ди» (2003), «Дело непогашенной луны» (2005).

¹ Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 489.

² Там же. С. 491.

³ Там же. С. 492.

станциилистского» варианта философии истории, предполагающего обращение к истории как единому целому. М. Фуко в статье «Ницше, генеалогия, история» рассматривает этот процесс как появление «надисторической точки зрения»; в этом случае история контаминирует «целостность редуцированного в конечном счете понятия времени». «Эта история историков обеспечивает себя вневременной точкой опоры; претендует на суждение обо всем с апокалиптической объективностью, но это означает, что она предположила существование вечной истины, души и сознания, всегда идентичного самому себе»¹. Деконструкция исторического дискурса связывалась философом с кардинальным пересмотром этого традиционного взгляда на историю как на эволюционный процесс, обусловленный социально-экономическими трансформациями общественного организма: «Традиционные средства конструирования всеобъемлющего взгляда на историю и воссоздания прошлого как спокойного и непрерывного развития должны быть подвергнуты систематическому демонтажу... История становится «эффективной» лишь в той степени, в какой она внедряет идею разрыва в само наше существование...»².

Мысль М.Фуко о противопоставлении «нового историзма» и памяти, обеспечивающей линейный характер истории, поддержал Ж.-Ф. Лиотар в докладе «Время сегодня», где рассматривал процесс деиндивидуализации памяти, превращения ее в общечеловеческую и ничью. Результатом этого явилась девальвация будущего, «из которого вспоминается и осмысливается настоящее. Его <Лиотара> настоящее и становится вечным постмодернистским будущим»³.

Постисторизм Ж.Дерриды («О грамматиологии») включает в себя представление о двух историях: «Одна из них ошибочна, фантомна, она «абсолютизирует присутствие», т.е. данность истории себе. Другая, истинная, обнаруживается посредством деконструкции и выступает как история письма, присутствия-в-отсутствии, влекущего за собой непрекращающееся отодвигание какой бы то ни было определенности в неопределенное будущее». Специфика постисторических построений Дерриды такова, что, утверждая «присутствие-в-отсутствии», он одновременно дискредитирует представление как о линейности, так

¹ Фуко М. Ницше, генеалогия, история // URL: <http://www.nietzsche.ru/look/fuko.php> (дата обращения 30.05.2010).

² Там же.

³ Смирнов И.П. Мегаистория. С. 497.

и о цикличности истории. Несостоятельность первой мотивируется бессмысленностью поиска первоприсутствия, некой точки отсчета, цикличная же модель рассматривается им как парусия, выдуманная теми, кто увековечивает настоящее.

Результатом «нового историзма» становится абсолютизация сомнений в возможностях исторического дискурса как способа реконструкции исторического прошлого. Именно на этом этапе утверждается мысль о последовательной его нарративизации, практическая реализация которой приводит к уничтожению дистанции между собственным историческим и художественным дискурсом. Одним из первых тезисов об эстетизации исторических сочинений выдвинул Р. Барт¹, затем он был окончательно достроен в «Метаистории» Х.Уайта, Д.Ла Капре и др.². В.В.Агафонов отмечает, что «нарративная философия истории сводит историческую реальность к тексту, отрицает научный статус истории, элиминирует историческую реальность как референт»³.

Нарративизация исторического дискурса обеспечивает его широкое включение в историософский роман конца XX – начала XXI столетий, который свободно использует сложившиеся в деконструктивистской философии истории стратегии осмысления дискурса истории, главным образом стратегию его карнавализации. Основанием карнавализации истории может служить тезис М.Фуко, допускающего три формы использования исторического чувства: «Первый тип – это пародийно-деструктивное использование реальности, противоположное теме истории-реминисценции или узнаванию; второй – это диссоциативно-деструктивное использование идентичности, которое противопоставляется истории-континуальности или традиции; третий – это сакрально-деструктивное использование истины, которое противоположно истории-познанию. В любом случае речь идет о том, чтобы сделать из истории такое употребление, которое раз и навсегда пре-

¹ Барт Р. Дискурс истории // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашиных, 2003. С. 427 – 441.

² Еще одним источником нарративизации истории стала аналитическая герменевтика, основы которой были заложены А. Данто, У. Дрея, У. Гэлли, предпринявших попытку исследовать эпистемологические аспекты нарративизации прошлого.

³ Агафонов В.В. Эпистемология нарративной философии истории: Автореф. дис. ...канд. философ. наук: 09.00.01. Петропавловск-Камчатский, 2009. С. 15.

ододело бы модель, метафизическую и антропологическую одновременно, памяти. Речь идет о том, чтобы превратить историю в противоположность памяти, и, как следствие, развернуть в ней иную форму времени». В нашем случае более значимым представляется третий тип использования исторического чувства, предполагающий его буффонадно-пародийное использование. «Этому результату множества смешений, анонимному человеку, каковым является европеец, не знающему более, ни кто он таков, ни как ему следует называться, историк предлагает запасные идентичности, явно лучше индивидуализированные и более реальные, чем его собственная. Но человек, обладающий историческим чувством, не должен ошибаться в отношении предлагаемой ему замены: всего лишь маскарадный костюм. Мало-помалу Революции была предложена романтическая модель, романтизму – доспехи рыцаря, вагнеровской эпохе – меч немецкого героя; но все это – мишура, чья ирреальность вновь отсылает к нашей собственной ирреальности. <...> Дело заключается не столько в том, чтобы отождествить нашу блеклую индивидуальность с ярко выраженными идентичностями прошлого, сколько в том, чтобы сделать нас ирреальными во вновь появившихся идентичностях, и, надевая вновь все эти маски – Фредерик фон Гогенштофен, Цезарь, Иисус, Дионис, Заратустра – и, возможно, возобновляя буффонаду истории, мы обретем в нашей ирреальности более ирреальную идентичность Бога, который ее принес»¹.

Функционирование дискурса истории в историософском романе конца XX – начала XXI столетий осуществляется как на авторском, так и на сюжетно-образном уровне. В первом случае доминирующей тенденцией становится художественная интерпретация постмодернистской концепции истории, приобретающей в произведениях подобного рода тотальный характер. Чаще всего данный вариант исторической концептуализации со свойственной ей дискретностью, децентрированностью, предельной индивидуализацией и т.д. репрезентируется посредством исторического палимпсеста. Во втором случае на первый план выдвигается вариант карнавализации истории или ее полного пересоздания.

Рубеж XX – XXI веков оказался ознаменован новой формой существования исторического нарратива; реконструкция прошлого в отли-

¹ Фуко М. Ницше, генеалогия, история // URL: <http://www.nietzsche.ru/look/fuko.php> (дата обращения 30.05.2010).

чие от предыдущих периодов функционирования национального мифа уже не предполагает четкого принципа в отборе исторических дат, который бы демонстрировал их этапный или пороговый характер (XVIII век, последняя треть XIX века, рубеж XIX – XX веков, последние десятилетия XX века)¹. Практически сразу же она определяется как своеобразный произвол, приписываемый либо повествователю (В.Аксенов «Вольтерьянцы и вольтерьянки»), либо герою (Б.Акунин «Внеклассное чтение», «Алтын-голубас»). Произвольный характер исторического нарратива связывается с общегуманитарной проблемой достоверности прошлого, результатом этого в европейской литературе становится распространение жанровой формы *криптоистории*, а в русской литературе – особое функционирование документа. Внимание к документу, а точнее, квазидокументу, которое демонстрируют романы В.Аксенова, Б.Акунина, Т.Толстой, В.Шарова, А.Столярова, является воплощением все той же тенденции нарративизации истории, восприятия истории преимущественно в ее текстовом существовании.

По замечанию А. Компаньона: «История историков перестала быть единой или унифицированной, она теперь состоит из множества частных историй, разнородных хронологий и противоречащих друг другу нарративов. <...> История – это конструкт, нарратив... ее текст сам принадлежит литературе»². Эта же проблема рассматривается Р. Бартом в «Дискурсе истории» и Х. Уайтом в «Метаистории». Х. Уайт же поднимает значимую и для историософского романа данного периода проблему преобразования «хроники» событий в «историю», в факт. Как отмечает Е.В. Колодинская, данная проблема связывается «... с подрывом предложенной позитивистами оппозиции “правда/вымысел” для разграничения художественного и нехудожественного нарративов, по-

¹ Формальным исключением становится в данном случае «имперский проект», создаваемый в рамках «альтернативной истории» и соответственно учитывающий точку бифуркации. Однако даже в этом случае налицо отличие от опыта историософского романа начала XX века, главным предметом осмысления в котором выступала сама точка бифуркации, осмысляющаяся как «национальная катастрофа», в свою очередь, определяющая появление проблемы выбранной национальной идентичности. Теперь же основное внимание оказывается сосредоточено на результате альтернативного варианта развития точки бифуркации, предполагающей воплощение подлинной национальной идентичности.

² Компаньон А. Демон теории / Пер. с фр. М.: Изд-во Сабашниковых, 2001. С. 259.

скольку “фактическое” не воспринимается более как “реальное”. Это связано и с процессом разрушения “реалистической иллюзии”. Фактические данные традиционно вводились в исторический роман XIX века для поддержания эффекта правдоподобия. Реалистическая литература всегда использовала исторические события, трансформированные должным образом в факт, чтобы обеспечить выдуманный мир ощущением точности детали»¹.

Деконструкция истории как «тотального нарратива» приводит к принципиальному изменению характера и функционирования исторического документа. В историософском романе последних десятилетий легко вычленяются примеры обращения к контаминации исторических документов («Избранные фразы, взятые автором повести из переписки друзей, кои якобы никогда в жизни не зрели один другого воочью» – В.Аксенов «Вольтерьянцы и вольтерьянки»), к их парафразам (примером этого могут служить многочисленные указы *Набольшого Мурзы* в романе Т. Толстой «Кысь»), к имитациям исторической документалистики (записка Екатерины II во «Внеклассном чтении» Б. Акунина, дневник Сертана в «Репетициях» В. Шарова). Причем, несмотря на разную степень собственно «историчности» этих материалов, а в данном случае происходит уравнивание в правах документа в прямом смысле этого слова (переписка Екатерины II с Вольтером) и многочисленных стилизаций «под документ» (сюда можно отнести дневники героев), их функционирование оказывается совершенно идентичным. Л. Хатчен, рассматривая роман Д. Фаулза «Женщина французского лейтенанта», выделяет две функции подобного квазидокумента, атрибутирование которого связывается с явным обозначением его как «чужого» посредством сносок, внешнего оформления или выделения в качестве эпиграфа. «Первая, экстратекстуальная, заключается в погружении читателя в специфический “реально-исторический” контекст, внутри которого “существует” вымышленный мир. “Вторая функция паратекстуальности связана с брехтовским эффектом “очуждения”, подобно зонгам в его пьесах исторические документы в постмодернистских текстах обладают потенциальным свойством прервать иллю-

¹ Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г.Свифт, Дж. Барнс): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2004. С. 39 – 40.

зию”, “раскрыть фиктивную суть цельного нарратива”»¹. Если опираться на эту вполне мотивированную дифференциацию, то следует говорить о вычленении в историософском романе конца XX века двух типов квазидокументов; первый из которых, соотносимый с «экстратекстуальной» функцией, представляет собой модификацию «историчности» как жанрообразующей характеристики традиционного исторического повествования (прежде всего романа), а второй тип, воплощающий «паратекстуальную» функцию, полностью соотнесен с историософским романом рубежа XX – XXI столетий. Несмотря на существующие формальные отличия функциональная нагрузка этих двух типов оказывается идентичной.

Первый тип документа характерен для реконструкций истории, отличительной приметой которых становится установка на стилизацию; к таким типам документа относятся стилизация газетных статей, предваряющая главы в некоторых романах литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина», отчасти к этому типу документа тяготеют «Избранные фразы, взятые автором повести из переписки друзей, кои якобы никогда в жизни не зрели один другого воочью» из романа В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки». Однако меняется сама направленность подобных стилизаций: вместо реконструкции исторического контекста как такового стилизации акцентируют игровую установку автора на обращение с историческим дискурсом². Квазидокумент выполняет функцию акцентирования той пародийной стилизации

¹ Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г.Свифт, Дж. Барнс): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2004. С. 49.

² В отношении литературного проекта Б. Акунина следует говорить о двух типах данного варианта квазидокументального материала. Ярким примером этого может служить сопоставление одного и того же приема в «Турецком гамбите» и «Любовнице смерти», смысловая наполненность которого оказывается совершенно различна. В «Любовнице смерти» на первый план выдвигается сюжетная функция газетных статей, репрезентирующих «наивное» сознание как неотъемлемый атрибут классической детективной схемы. В «Турецком гамбите» авторство всех газетных статей, предваряющих повествование, принадлежит Анвару-эфенди, под псевдонимом Д'Эвре пишущему для «Ревю паризьен». В этом случае сюжетообразующая функция замещается репрезентацией альтернативного исторического дискурса утверждаемого Д'Эвре, причем, сама обнаженность приема стилизации становится способом деконструкции исторического нарратива.

исторической реконструкции, которая в целом характерна для произведений подобного рода. По замечанию Е.В. Колодинской: «Пародия является, пожалуй, основным стилистическим приемом современного романа, поскольку его цель не в создании реалистической иллюзии объективного воспроизведения событий прошлого, а в осмыслении путей и способов установления такой иллюзии»¹.

В литературном проекте Б. Акунина, учитывая «пороговый» характер данных произведений, отнесенность к литературе «двойной адресации», пародийный эффект минимизирован. В основном он возникает благодаря интертекстуальному обыгрыванию сюжетной модели романа Н.Г. Чернышевского; не только образ Варвары Сувориной открыто отсылает к образу Веры Павловны, но и образ Анвар-эфенди окзывается соотнесен с образом Рахметова, как следствие этого исторический дискурс пародийно преломляется авантюрно-любовной фабулой. Та же ситуация характерна для аксеновских «Вольтерьянцев и вольтерьянок», однако в данном романе еще большую роль начинает играть языковая стилизация, выступая способом обнажения исторического палимпсеста: «Однако историческое прошлое в силу своей текстуальной природы может не только влиять на настоящее или проявляться в нем, но и “впитывать” его в себя. <...> Провокационное использование подчеркнуто анахроничных деталей в архаизированном письме акцентирует условность исторического знания и любых попыток репрезентации прошлого. Этот иронический прием разрушает иллюзию и линейности развития истории, и достоверности изображаемых событий. Сознательные анахронизмы, возникающие в тексте, один из приемов переведения стилизации на уровень пародийного переосмысления традиции»².

Более распространенным в историософском романе конца XX века становится второй тип квазидокумента, выполняющий «паратекстуальную» функцию, деконструиющую историческое событие, обнажая его нарративную природу. Наиболее ярким примером подобного рода становятся, например, акунинский проект «Приключения магистра», в большей степени ориентированный на традицию *криптоистории*, и «Кысь» Т. Толстой. И в том, и в другом случае на уровне сознания ге-

¹ Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г. Свифт, Дж. Барнс): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2004. С. 50.

² Там же. С. 49 – 50.

роя документ мыслится как способ реконструкции прошлого в его «чистом» виде: «Время не подпускало к себе, ускользало, но иногда свершалось чудо, и тогда на миг удавалось ухватить эту жар-птицу за эфемерный хвост, так что в руке оставалось ломкое сияющее перышко»¹. Посвящение Екатерины II Дмитрию Карпову, завещание Корнелиуса фон Дорна становятся для Николаса Фандорина своего рода инструментом воссоздания истории, точно также процесс реконструкции истории посредством документа обнаруживается и в романе Т. Толстой.

Однако на уровне авторского сознания квазидокумент утрачивает данную функцию, становясь эмблематическим воплощением нарративной природы истории. Своеобразным подтверждением этого выступает разрушение канона *криптоистории* в проекте Б.Акунина: Николай Фандорин, проникая в историю неизменно реконструирует ложную историческую картину и не достигает разгадки исторической тайны (завещание Корнелиуса фон Дорна о Либереи Ивана Грозного, история записки Екатерины II). Иными словами, второй тип квазидокумента акцентирует ту же самую возможность авторского произвола в отношении истории, которая, правда, в другом аспекте утверждалась первым типом. Декларативным обозначением подобного произвола оказывается визуализация истории в виде виртуальной игры, создаваемой Николасом Фандориным во «Внеклассном чтении». Своеобразное перетекание компьютерной игры в собственно историю подчеркивается произвольностью моделирования образов исторических лиц: «Молодую Екатерину Ника сосканировал с портрета Торелли, только убрал царскую корону. Даниле досталось лицо романтического красавца Ланского – изображений далекого предка в семье не сохранилось. Бог знает, как Данила Ларионович выглядел на самом деле»².

Таким образом, реконструкция квазидокумента на авторском уровне становится утверждением тождества временных пластов, несовпадение или профанация исторических смыслов оказывается при этом своеобразной иллюстрацией тезиса Лиотара о расщеплении «великих историй» на множество более локальных «историй-рассказов». Разрушение исторического метанарратива осуществляется в современном историософском романе преимущественно в плане диахроническом;

¹ Акунин Б. Алтын-толобас. СПб.: Издат. дом «Нева»; М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. С. 9.

² Акунин Б. Внеклассное чтение. М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. С. 16.

в проекте Б. Акунина репрезентацией этого становится композиционная организация романа, а в «Кыси» – обнажение механизма исторической нарративизации. В акунинском цикле принципиальную значимость приобретает композиционное расположение событийных рядов; и во «Внеклассном чтении», и в «Алтыне-толобасе» история Николаса Фандорина предшествует изложению истории Корнелиуса и Дмитрия Карпова, тогда как в произведениях массовой литературы в гораздо большей степени распространена модель, в которой события прошлого предшествуют изложению событий настоящего времени, выполняя орнаментальную функцию и создавая исторический колорит (творчество братьев Вайнеров, Е.Панова и т.д.). В данном же случае создается двунаправленный механизм «чтения» истории: с одной стороны, Николас Фандорин сознательно пытается повторить маршрут своего предка, с другой стороны, история Корнелиуса повторяет жизненные коллизии уже произошедшие с его потомком. Во «Внеклассном чтении» подобная двунаправленность поддерживается благодаря эффекту уничтожения временной дистанции: итоговые строки глав, посвященных Николасу Фандорину, повторяются или перефразируются в начале глав, посвященных его предку Дмитрию Карпову. История перестает быть «сферой принципиальной координации» (Т.Парсонс), и превращается в «совокупность шансов» (З.Бауман) – шансов, явно не вполне определившихся и никогда до конца недетерминированных. Перефразируя Г. Зиммеля, можно сказать, что в постмодернистской парадигме история складывается из моментальных снимков, моментов движения, процессов, которые в равной мере составляют взаимопонимание и сотрудничество вместе с антагонизмом и борьбой, взаимное согласование усилий и одновременно взаимные помехи.

Исторический палимпсест как основная авторская стратегия деконструкции дискурса истории сохраняет свою значимость практически во всех вариантах историософского романа конца XX – начала XXI веков, отличным остается лишь способ художественного воплощения подобной палимпсестности. В чистом виде палимпсест истории обнаруживает себя в рамках историософского романа, модифицирующего антиутопическую жанровую стратегию, в контексте же *реконструкций истории и криптоистории* появляется его модификация – принцип «просвечивания», выполняющий ту же самую функцию нарративизации истории, перевода суммы исторических фактов в форму рассказа о них. Свое буквальное воплощение принцип «про-

свечивания» получает, например, в структуре образа Москвы во «Внеклассном чтении»: «Одуревшему от программирования взору Москва явилась странно расплывчатой и даже, выражаясь языком компьютерным, глючной. На первый взгляд обычный вечерний ландшафт: разноцветные рекламы, волшебнo-светозарная змея автомобильного потока, извивающегося по Солянке, подсвеченные прожекторами башни Кремля, вдали – редкозубье новоарбатских “небоскребов”. Но, если присмотреться, все эти объекты имели различную консистенцию, да и вели себя неодинаково. Кремль, церкви и массивный параллелепипед Воспитательного дома стояли плотными, непрозрачными утесами, а вот остальные дома едва приметно подрагивали и позволяли заглянуть внутрь себя. Там, за зыбкими, будто призрачными стенами, проступали контуры других построек, приземистых, по большей части деревянных, с дымящими печными трубами. Машины же от пристально-го разглядывания и вовсе почти растаяли, от них осталась лишь переливчатая игра бликов на мостовой»¹.

В целом же этот принцип представляет собой механизм «прочтения» истории, причем, в акунинском проекте он реализуется как героем повествования, так и автором, именно поэтому типология героев представляет собой персонификацию основных общественно-политических и культурных тенденций русской жизни (феминизация, терроризм, декаденство) – Варя Суворова, Грин, Лорелея Рубинштейн и т.д. В романе В.Аксенова сферой репрезентации принципа просвечивания является исключительно авторский уровень. Акцентирование авторского дискурса становится одним из вариантов авторской игры, одновременно маркирующей принцип стилизации и выступающей одним из вариантов постмодернистского принципа «смерти автора» через отождествление позиций автора и героя.

Палимпсест истории в романах В.Аксенова «Остров Крым» и Т. Толстой «Кысь» достигается обыгрыванием антиутопического хронотопа, обнажающего фикциональную природу исторического дискурса. Подобный характер хронотопической организации становится яркой иллюстрацией миньоловского тезиса о превращении географии в хронологию. В этом смысле топонимическая локализация острова Крым и Федора-Кузьмичска моделирует не столько альтернативный цивилизационный вариант, сколько «феномен пространственной истории

¹ Акунин Б. Внеклассное чтение. М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. С. 100 – 101.

и места, как палимпсеста»¹, поэтому происходит ревизия одного из основных жанрообразующих принципов традиционной антиутопии – антиисторизма. Идея уничтожения времени из плоскости социально-философской переводится в контекст постмодернистских представлений об истории. Как следствие этого соотносены временных характеристик каждой составляющей бинарной картины мира значительно трансформируется. Атемпоральность локализованного топоса и противопоставленная ей в традиционной антиутопии идея протекания времени в «открытом» мире, сменяется прямо противоположной конструкцией, феномен «конца истории» в равной степени свойственен всем компонентам хронотопа. Семантическое различие компонентов антиутопического хронотопа опирается уже не на оппозицию «атемпоральность/«золотой век» – динамика времени как исторический аналог философской идеи движения», основой для разграничения становится их соотносительность с постмодернистской концепцией политической истории и культуры. Временная модель «открытого» мира обусловлена постмодернистским истолкованием симулятивной природы политического мифа, поэтому в центре авторского внимания оказываются механизмы продуцирования данного мифа (в романе В. Аксенова отражением этого служит концепция биопсихологического сдвига, в равной степени определяющая существование концептов СССР и Америка; в романе Т. Толстой «Кысь» аналогом этого становится существование политических конструктов как деиерархизированной системы архаических мифов, например, мифа о чеченской угрозе).

Бессознательные механизмы существования политического мифа делают неактуальной идею движения времени, поэтому локальный топос в данных произведениях помещен в статичный временной контекст. В «Острове Крым» это достигается за счет обозначения геополитической ситуации «холодной войны», в которой единственной возможностью дальнейшего продолжения жизни выступает сохранение принципа равновесия сил, что и обеспечивает появление эффекта статичности времени. В «Кыси» статичность достигается обыгрыванием пространственной модели волшебной сказки, предполагающей проникновение героя в пространство «не-бытия». В противовес этому организация локального топоса в большей степени подчинена концеп-

¹ *Толстова М.В.* Постсоветская литература и эстетика транскulturации. Жить никогда, писать ниоткуда. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 355.

ции культуры, свидетельством этого в романе Т. Толстой становится интерпретация Взрыва, регламентирующего развитие человеческой цивилизации, в контексте лотмановской теории «культуры и взрыва». Отказ от атемпоральности приводит к созданию в рамках локального топоса палимпсеста истории, фикциональная природа которого предполагает необходимость моделирования дальнейшего существования национального и культурного бытия.

В «Острове Крым» палимпсест истории формируется посредством соединения двух парадигм: идеологической (мастодонты – СОС/СВРП – яки), вбирающей в себя историю XX века и культурно-исторической, репрезентированной через семейную модель Лучниковых, и расширяющей временной контекст (Арсений – аристократический комплекс чести, Андрей – интеллигентский комплекс «вины», Антон – культурный комплекс «шестидесятничества»).

В романе Т. Толстой «Кысь» палимпсестный характер российской истории реализуется буквально; локализация исторических периодов уничтожает саму идею исторической преемственности, превращая историю в ряд текстов, лишенных внутренней структуры и градации. Основной моделью, репрезентирующей палимпсест истории становится модель книги, выполняющая функцию смысловой и структурной доминанты. В этом смысле вполне очевидным представляется интертекстуальная соотносительность текста Т. Толстой с романом «Имя розы» У. Эко; их роднит та семиотическая проблематика, которая составляет смысловой каркас экзовского произведения. При этом Т. Толстая апеллирует к тексту У. Эко через призму лотмановского анализа, который составляет один из самых значимых интертекстуальных следов в «Кыси». В романе обыгрываются модели культуры, выделенные Ю.М. Лотманом в «Имени розы» («целостность» как воплощение средневековой культурной модели, носителем этого типа мышления становится Хорхе, а ее символической репрезентацией – библиотека, воплощением модели «расчленения, анализа» становится в романе Вильгельм Баскервильский), наполняя их новым содержанием благодаря актуализации потенциально присутствующего в романе У. Эко семиотического восприятия истории. Модель библиотеки, дважды акцентированная в романе Т. Толстой (библиотеки Федора Кузьмича и Кудеяр Кудеяровича), напрямую моделирует нарратив российской истории. «Кысь» отличает буквальный характер репрезентации модели библиотеки, речь идет прежде всего о специфике коллективного бессозна-

тельного, которое и становится формой переживания исторического дискурса. Именно коллективное бессознательное порождает палимпсест истории характерный для данного романа. Здесь важным представляется рассмотрение механизма функционирования коллективного бессознательного, становящегося основой для утверждения нерасчленимой «целостности» исторического дискурса. Подобный механизм может быть обнаружен в контексте бартовского тезиса о похищении языка мифом.

Бартовская интерпретация проблемы взаимодействия языка и мифа оказывается значима в контексте все той же «книжной» метафоры, которая практически полностью исчерпывает и уровень смысла, и уровень поэтики романа Т.Толстой. Р. Барт, говоря о свойстве мифа «превращать смысл в форму» или, иными словами, о том, что «миф всегда представляет собой похищение языка», отмечает, что разные языки сопротивляются этому процессу неодинаково. «Естественный язык, чаще всего похищаемый мифом, оказывает ему лишь слабое сопротивление. В нем самом уже имеется некоторая предрасположенность к мифу – зачатки специфического знакового аппарата, призванного делать явной ту интенцию, для которой он применяется. <...> Если же смысл обладает такой полнотой, что мифу в него не проникнуть, то миф перелицовывает и похищает его целиком. Так случается с математическим языком. Сам по себе он не поддается деформации, будучи всемерно предохранен от *интерпретации*, в него не способно просочиться ни одно паразитарное значение. И потому миф захватывает его целиком – берет ту или иную математическую формулу ($E=mc^2$) и этот нерушимый смысл превращает в чистое означающее для “математичности”. <...> ...математический язык *завершен*, и в этой добровольной смерти он обретает свое совершенство, тогда как миф – язык, не желающий умирать; питаясь чужими смыслами, он благодаря им незаметно продлевает свою ущербную жизнь, искусственно отсрочивает их смерть и сам удобно вселяется в эту отсрочку; он превращает их в говорящие трупы»¹.

Если проецировать бартовские построения на роман Т. Толстой, то налицо вычленение двух соответствующих составляющих. Во-первых, это «естественный язык» Превжних, совокупность слов превратившихся в пустое означающее вследствие утраты означаемого: ОНЕВЕР-

¹ Барт Р. Мифология / Пер с фр., вступ. Ст. и коммент. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им Сабашниковых, 1996. С. 257 – 258.

СТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ, МОГОЗИНЫ, ОСФАЛЬТ, ЭНТЕЛЕГЕНЦИЯ, ТРОДИЦИЯ, ШАДЕВРЫ, ИЛИМИНТАРНАЯ МАРАЛЬ. Язык Превжних «похищается посредством его колонизации» (Р. Барт), примером этого становится буквализация истолкования многих слов¹. Например, «возвышенная жизнь»: «А почему еще жизнь духовную называют возвышенной? – да потому что книгу куда повыше ставят, на верхний ярус, на полку, чтобы если случись такое несчастье, что пробралась тварь в дом, так чтобы понадежнее уберечь сокровище. Вот почему!»²; «пища духовная»: «А так про книжицы завсегда говорят: пища духовная. Да и верно: зачитаешься, – вроде и в животе меньше урчит. Особенно ежели куришь, читаючи»³; «уровень»: «– Так, – сказал Никита Иваныч... Суть в том, что эта память – следы внимательно, Бенедикт! – может существовать на разных уровнях... Бенедикт плюнул. – За дурака держите! Как с малым ребятенком!.. Ежели он дылда стоеросовая, так у него и уровень другой! Он на самой маковке вырежет! Ежели коротышка – не дотянется, внизу сообщит! А тут посередке, в аккурат в рост Виктора Иваныча. Он это, и сумнений никаких быть не должно»⁴.

«Похищение» этого «естественного языка» мифом подчеркивается также благодаря его включению в контекст космогонического мифа. Так, в главе «Аз» соотнесены воедино космогонические мифы, рассказанные «чеченцами»: о девушке «один волос золотой, другой серебряный» («Вот она свою косу расплетает, все расплетает, а как расплетет – тут и миру конец»), о «рыбе – голубое перо» («Вот как она в одну сторону пойдет да засмеется – заря играет, солнышко на небо всходит, день настает. Пойдет обратно – плачет, за собой тьму ведет, на

¹ Помимо этого «похищение» языка, как отмечает О.Е. Крыжановская, связывается с расшатыванием смысловой и логической связи между означаемым и означающим, которая «усиленно ищется представителями новой цивилизации, но находится совсем не там, где она была прежде... <...> ...слова, пришедшие из дозврывной культуры, нужно понимать в травестированном смысле. Они снижены до грубо-бытового уровня: ШАДЕВР – от “ша” (“молчи”, “все”, “хватит”), АБРАЗАВАНИЕ – от “образина”, МОЗЕЙ – от “зять”, “зреть”, “зырять”, МАРАЛЬ – от “марать”, МОГОЗИН – от “мочь”, “мог”, ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ – от “верста” (далекое от духовного и другие» (Крыжановская О.Е. Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2005. С. 72).

² Толстая Т. Кысь: Роман: Переиздание. М.: Эксмо, 2004. С. 278.

³ Там же. С. 81.

⁴ Там же. С. 267.

хвосте месяц тащит, а часты звездочки – той рыбы чешуя»), о дереве, на котором «мороз живет», и повествование матушки Бенедикта, приобретающие характер подобного космогонического мифа: «А матушка ... возьмет Бенедикта за руку и уведет его на высокий холм над рекою... Там матушкина пятиярусная изба стояла, а матушка сказывала, что и выше хоромы бывали, пальцев не хватит ярусы перечесть... <...> ...Вот матушка на холм придет, на камушек, плачет-заливается, горючими слезами умывается, то подруженек своих вспоминает, красных девушек, то МОГОЗИНЫ эти ей представятся. А все улицы, говорит, были ОСФАЛЬТОМ покрыты. Это будто бы такая мазь была, твердая, черная, ступишь – не провалишься»¹.

Однако наряду с «естественным языком» Прежних в романе появляется своеобразный эквивалент «математического» языка, в роли которого выступает история². Объединяющим началом в данном слу-

¹ Толстая Т. Кысь: Роман: Переиздание. М.: Эксмо, 2004. С. 17.

² Помимо этих двух вариантов языка в романе можно обнаружить и третий вариант выделяемый Р. Бартом, который говорил, что «существует еще один язык, который изо всех сил противится мифу, – это язык нашей поэзии. Современная поэзия представляет собой *регрессивную семиологическую систему*. В то время как миф стремится к сверхзнаковости, к амплификации первичной системы, поэзия, напротив, пытается вернуться к дознаковому, пресемиологическому состоянию языка. То есть она стремится к обратной трансформации знака в смысл, и идеалом ее является в тенденции прийти не до смысла слов, но до смысла самих вещей. <...> Отсюда – эссенциалистские претензии поэзии, ее убежденность, что только в ней, поскольку она осознает себя как антиязык, постигается *сама вещь*. <...> Ее установка противоположна той, что практикуется в мифе: миф есть система знаков, претендующая перерасти в систему фактов, поэзия же есть система знаков, претендующая сократить до системы сущностей» (Барт Р. Мифология / Пер с фр., вступ. Ст. и коммент. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им Сабашниковых, 1996. С. 258 – 259). Если рассмотреть функционирование поэтического интертекста в романе Т. Толстой, то, во-первых, он действительно сопротивляется превращению в миф (достаточно вспомнить разговор Варвары Лукинишны и Бенедикта о коне, причем, в данном контексте выбор интерпретатора не существенен, так как помимо героини никто поэтический текст не интерпретирует). Здесь примечателен еще один момент: кроме интерпретационных попыток Варвары Лукинишны в романе появляется еще один интерпретатор – Кудеяр Кудеярович, правда, его интерпретации, скорее, сводимы к коллекционированию темы убийства, именно этим обоснован выбор избираемых им текстов, которые герой рекомендует прочитать Бенедикту. В этом списке оказываются «Гамлет», «Мак-

чае может служить «завершенный» характер этих языков. Идея «конца истории», высказанная в свое время О. Шпенглером, по словам Б. Гройса, в последнее время «относится к числу общих мест современной философской мысли»¹ (А.Кожев, Ф.Фукуяма и др.). Реализация этой идеи, согласно Ф. Фукуяма, предполагает музеефикацию истории: «В постисторический период нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории»². Именно реализацию этого процесса мы и наблюдаем в романе Т. Толстой. Синхронизация исторического времени, примером которого становятся совмещение в едином документе эмблематических примет разных эпох (указы Федора Кузьмича и Кудеяра Кудеяровича), эклектичность эмблематики вождя (так, например, образ Федора Кузьмича в равной степени ориентирован как на Петра I, так и на Хрущева; кроме того, само титулование Набольший Мурза парадоксально соотносено с «западничеством» Петра I), в конечном итоге оборачивается его овеществлением в образе текста истории, хранилищем которого выступает коллективное бессознательное.

Деконструкция исторического дискурса в историософском романе на авторском уровне сочетается с репрезентацией той же самой стратегии на сюжетно-образном уровне. Способом реализации в этом случае становится карнавализация истории, которую отличает тотальный характер, определяющий ее проникновение как в рамки антиутопической стратегии, так и в реконструкции истории. Карнавализация истории как способ деконструкции исторического дискурса реализует себя в текстах по двум схемам: посредством актуализации карнавального хронотопа, структурирующего все уровни произведения, вплоть до языкового, и через обращение к интердискурсивной стратегии, предполагающей замещение исторического дискурса дискурсом политическим. В последнем случае эффект аннигиляции исторического дискурса обеспечивается самим семиотическим потенциалом политического дискурса, включающим в себя такие характеристики, как фантом-

бет», «Муму», «Колобок», «Волк и ягненок», «Охотники за головами», но нет ни одного собственно поэтического текста. Помимо этого поэтический интертекст достаточно устойчиво кодирует развитие образа Бенедикта.

¹ Гройс Б. Философ после конца истории // Ускользящий контекст. Русская философия в постсоветских условиях: Материалы конф. (Бремен, 25-27 июня 1998 г.). Ad Marginem, 2002. С. 147.

² Фукуяма Ф. Конец истории // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 148.

ность, фидеистичность и театральность. «Социологи отмечают фантомность как состояние политического сознания. Современное пространство политических значений складывается из фантомов значений, не имеющих никаких «означаемых», не укорененных ни в какой реальности, кроме их собственной – мира самореферентных знаков»¹. «Фидеистичность непосредственно связана с фантомностью. Одной из причин фантомности политической коммуникации является опосредованный характер политического опыта большинства людей: получая информацию о политической действительности через групповую и массовую коммуникацию, они принимают за реальность политические фантазии, творимые и передаваемые коммуникативными посредниками – политиками и журналистами. Под фантазией в данном случае, понимается «правдоподобная картина мира, полученная в результате того, что опосредованно отраженный опыт интерпретируется в качестве действительного положения вещей, при этом субъект интерпретации безусловно верит в подлинность этой реальности и не допускает мысли о возможности ее верификации, постольку данная фантазия соответствует его установкам и ожиданиям». В этом определении для нас принципиально важным является то, что фидеистичность выступает как условие существования политического фантома»². Помимо этого Е.И. Шейгал акцентирует внимание на театральности политического дискурса. Ссылаясь на драматургический подход к коммуникации, разработанный К. Берком, она говорит о возможности рассмотрения политики «как символического взаимодействия в социальном контексте: оно происходит на сцене, осуществляется актерами/агентами, которые преследуют определенные цели, и включает совершенные действия с использованием различных коммуникативных средств. <...> Пример драматургического подхода находим в работе Дж. Комбса. Автор рассматривает политическую кампанию как ритуальную драму, поставленную в строгом соответствии с четкими политическими правилами и сценариями. Ритуальность придает ей определенную предсказуемость и удерживает в цивилизованных рамках»³.

Интердискурсивный вариант карнавализации исторического дискурса заявляет о себе в произведениях В. Аксенова «Остров Крым»

¹ Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2000. С. 71.

² Там же. С. 73 – 74.

³ Там же. С. 84.

и «Вольтерьянцы и вольтерьянки», романе Т. Толстой и литературном проекте Б.Акунина. Политический дискурс, замещающий собой дискурс исторический, включает в себя мифологему «Большая игра»¹, а также систему мифов, которую составляют миф вождя и государственный миф (имперская мифология и миф Святой Руси). Мифологема «Большая игра» структурирует политический дискурс в романах В. Аксенова и литературном проекте Б. Акунина (прежде всего в романе «Турецкий гамбит»), а система государственных мифов – в романе Т. Толстой «Кысь». По мнению Е.И. Шейгал, «...мифологема (вербальный носитель мифа) относится к ключевым знакам политического дискурса»², при этом «отличительным признаком мифологеми является фантомный денотат»³. Наиболее полно последнее положение применимо к мифологеме «Большая игра», трансляция фантомности, фидеистичности и театральности политического дискурса провоцирует активизацию авто- и гетеростереотипов, демонстрирующих фикциональность игрового содержания данного дискурса.

В романе «Остров Крым» способом репрезентации мифологеми «Большая игра» становится взаимодействие концептов СССР и Америки. Здесь впервые намечается буквализация в понимании данной мифологеми, которая затем заявит о себе в акунинском цикле. Одна-

¹ Термин «Большая игра», авторство которого приписывают историку Артуру Конноли, в историографии используется для описания соперничества между Британской и Российской империями за господство в Центральной Азии с 1813 по 1907 годы. В публицистической литературе второй половины XX века используется термин «новая Большая игра», описывающий геополитическую ситуацию в Центральной Азии, на Ближнем Востоке и на Кавказе. Художественная интерпретация данного термина впервые появляется в романе Р. Киплинга «Ким». Во второй половине XX века этот термин широко тиражируется как литературе, преимущественно в рамках шпионского или политического романа, так и в кинематографе («Большая игра» режиссера Р. Сидмака, «Большая игра» режиссера С. Арановича, «Большая игра» режиссера К. МакДональда и т. д.). В историософском романе использование мифологеми «Большая игра» может быть двояким: с одной стороны, она может определять сюжетный уровень произведения, как это происходит, например, в романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки», с другой – может функционировать на авторском уровне как модель, концептуализирующая исторический дискурс («Турецкий гамбит» Б. Акунина).

² Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2000. С. 176 – 177.

³ Там же. С. 185.

ко если в последнем случае обращение к стратегии шпионского романа становится основанием для реализации мифологемы «Большая игра» на сюжетно-тематическом уровне, то в «Острове Крым» она реализуется на уровне авторской концептуализации: «Большая игра» выступает формальным отражением исторической концепции биопсихологического сдвига, предопределяющей симулятивность противостояния концептов СССР и Америка. Игровая природа происходящего высвечивается благодаря тому, что абсолютно все участники политического процесса получают статус «фигур» карнавализованного исторического представления. Во многом именно этим продиктовано обращение В. Аксенова к кинематографическому коду, формирующему устойчивую антиномию «кино – жизнь», которая позволяет выявить симулятивность политического дискурса.

Экспансия Крыма наиболее наглядно иллюстрирует мифологический аспект политического дискурса, превращающего экспансию в грандиозный эстетический проект, активизирующий две основные модели – демонстрации (военно-спортивное мероприятие «Весна») и голливудского блокбастера. Модель демонстрации акцентируется как самим названием данного мероприятия, отсылая к неизменным весенним демонстрациям, так и ассоциативным сближением вторжения с парадом техники как ее обязательным атрибутом: «Вскоре они вырвались на Восточный Фривэй и с эстакады увидели разворачивающуюся величественную картину военно-спортивного праздника “Весна”. <...> ...внизу все дороги были забиты танками, броневиками и военными грузовиками. <...> Повсюду висели и перелетали с места на место многочисленные вертолеты. Основной их задачей в этой местности, кажется, была координация движения колонн, но с задачей этой они как будто не справлялись, серо-зеленые стада только лишь пошевеливались и все росли, скапливались»¹.

Вместе с тем это мероприятие характеризуется Андреем Лучниковым как «киносьемки американского размаха», «трюки Хэлоуэя». В диалоге с Андреем Джек Хэлоуэй-Октопус делает ему предложение написать сценарий, суть которого заключается в «воссоединении острова с Россией»: «тоталитарный гигант пожирает веселенького кролика по воле последнего». Именно этот сценарий реализуется военно-спортивным мероприятием: «трюки Хэлоуэя» реализуются в эпизодах гибели Кристины Парслей и Чернока. Живой факел, в кото-

¹ Аксенов В. Остров Крым. М.: Эксмо, 2009. С. 421 – 422.

рый превращается героиня, кажется Лучникову «ярчайшей, полыхающей мечтой», «сказочно прекрасной». Последняя фраза Чернока также делает его гибель своеобразным кадром из боевика: «давайте поиграем в войну». Не случайно, Андрей называет его «героем в голливудском духе “одинокого героя”»¹.

Более того, поведение самого Лучникова также строится по голливудской модели: герой пытается воплотить тип супермена, спасающего мир. Соответственно этому на гендерном уровне отношения с Кристиной выстраиваются по схеме преклонения перед комплексом качеств реализуемых Андреем и отсылают к логике развития отношений героя и героини блокбастера сиквела (обязательная реализация маскулинного героя в сексуальной сфере предполагает разрушение хеппи энда любовных отношений героев, завершающих первый фильм, обозначением в начале второго полного их разрыва, нередко мотивируемого нежеланием героини мириться с исчезновением у своего возлюбленного человеческой составляющей в пользу имиджа супермена): «Кристина вдруг потеряла свой образ гибкой и почти немой любовницы-телохранительницы, которая сопровождала лидера идеи все эти месяцы. У нее было разбухшее от слез лицо и страх в глазах. – Андрей, прошу тебя, умоляю, бросим немедленно эту машину, – повторяла она. <...> – Я ни от кого не скрываюсь, – надменно отвечал Лучников. Известная всем телевизионная его улыбка не сходила с его лица. Черный свитер, ворот голубой рубашки, сигарилос в углу рта – прежний рекламный облик»².

В этом случае особую значимость приобретает совмещение Лучниковым двух идентификаций: первая, предопределяемая моделью блокбастера, интерпретируется через контекст шпионского повествования и, как следствие этого, делает героя объектом политического дискурса. Вторая, связанная с интеллигентским дискурсом, превращает Лучникова в субъекта исторической теологии. При этом происходит попытка реализовать содержательный аспект исторического дискурса посредством дискурса политического. Результатом этого становится постепенная аннигиляция дискурса истории, мотивированная в том числе обращением к антиутопической жанровой стратегии.

Своеобразное развитие этого варианта интердискурсивной зависимости политического и исторического дискурсов можно обнаружить в

¹ Аксенов В. Остров Крым. М.: Эксмо, 2009. С. 431.

² Там же. С. 411.

литературном проекте Б. Акунина. Обращение к жанровой стратегии шпионского романа позволяет автору проекта реализовать мифологему «Большая игра» не только на концептуальном, но и на сюжетно-тематическом уровне за счет использования широко растиражированной метафоры шахматной игры («Турецкий гамбит»). Декларация мифологемы на уровне названия романа получает развитие в образно-метафорическом строе письма русского посла в Турции Гнатова начальнику Третьего отделения Мизинову. Именно здесь Анвар-эфенди получает статус «шахматиста»: смерть султана Абдул-Азиса определяется Гнатевым как «дебют», устранение военного министра, обеспечивавшего переворот становится «миттельшпилем» шахматной партии, «эндшпилем» выступает временное отстранение Мидхата-паши, призванное сохранить его политическую репутацию, следующим ходом в разворачивающейся шахматной партии выступает собственно Балканская кампания. При этом шахматная метафорика сопрягается Б. Акуниным с культурным комплексом наполеонизма, обеспечивающим все ту же двойную самоидентификацию героя, не случайно политическая концепция Анвара-эфенди именуется Варварой Сувориной «идеяй»: «— А в чем ваша-то идея? — резко спросила Варя»¹.

В сюжетной реализации «наполеоновской фабулы», по свидетельству Ю.М. Жуковой, «доминантным остается мотив теоретически и идеологически обоснованного преступления»², который последовательно и развивается героем акунинского романа: «Я вижу спасение не в революции, а в эволюции. Только эволюцию следует выводить на верное направление, ей нужно помогать. Наш девятнадцатый век решает судьбу человечества, в этом я глубоко убежден. Надо помочь силам разума и терпимости взять верх, иначе Землю в скором будущем ждут тяжкие и ненужные потрясения. <...> Идет грандиозная шахматная партия, и в ней я играю за белых. — А Россия, стало быть, за черных? — Да. Ваша огромная держава сегодня представляет главную опасность для цивилизации. <...> Это нестабильная, нелепая страна, впитавшая все худшее от Запада и от Востока. Россию необходимо поставить на место, укоротить ей руки. Это пойдет вам же на пользу, а Европе даст возможность и дальше развиваться в нужном направ-

¹ Акунин Б. Турецкий гамбит. М.: Издатель Захаров, 2002. С. 259.

² Жукова Ю.М. Наполеоновская фабула в произведениях Ф.М. Достоевского (От «Двойника» до Преступления и наказания): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Магнитогорск, 2007. С. 4.

лении. Знаете, мадемуазель Барбара, — тут голос Анвара неожиданно дрогнул, — я очень люблю мою несчастную Турцию. Это страна великих упущенных возможностей. Но я сознательно готов пожертвовать османским государством, только бы отвести от человечества русскую угрозу. Если уж говорить о шахматах, известно ли вам, что такое гамбит? Нет? По-итальянски gambette значит “подножка”. Dare il gambetto — “подставить подножку”. Гамбитом называется начало шахматной партии, в котором противнику жертвуют фигуру ради достижения стратегического преимущества. Я сам разработал рисунок этой шахматной партии и в самом ее начале подставил России соблазнительную фигуру — жирную, аппетитную, слабую Турцию. Османская империя погибнет, но царь Александр игры не выиграет»¹. Комплекс наполеонизма рассматривается Б. Акуниным не только в контексте творчества Ф.М. Достоевского, но и включает в себя весь корпус текстов XIX века, в том числе и толстовский пласт. Поэтому концепция «идейного» героя утрачивает исключительно этические коннотации, превращая героя в репрезентанта исторического дискурса.

Актуализация «наполеоновской фабулы» становится способом деконструкции политического дискурса, фантомность как специфическая примета последнего начинает проецироваться на концепцию «идейного» героя, формирующегося на основе «наполеоновской фабулы». Репрезентацией интердискурсивной зависимости политического и исторического дискурсов становится в романе Б. Акунина, как и в аксеновском произведении, амбивалентность идентификации Анвара-эфенди, одновременно осознающего себя и как субъекта «Большой игры» (модель гроссмейстера), и как ее объекта (модель шахматной фигуры): «— Простите, мадемуазель Барбара, я нервничаю. Моя жизнь значит в этой партии не так уж мало. Моя жизнь — это тоже фигура, но я ценю ее выше, чем Османскую империю. Скажем так: империя — это слон, а я — это ферзь. Однако ради победы можно пожертвовать и ферзем... Во всяком случае, партию я уже не проиграл, ничья-то обеспечена!»².

Двойственность самоидентификации героя приводит к тому, что «режиссерский» компонент политического дискурса, последовательно реализуемый собственно героями-политиками (Корчаков, Дизраэль, Гнатев), им самим не может быть выдержан. Здесь актуализируется смысловой потенциал «наполеоновской фабулы», предполагаю-

¹ Акунин Б. Турецкий гамбит. С. 259 — 261.

² Там же. С. 262.

щий в русской литературе внутреннюю зависимость двух противоположных позиций подобного типа героя: создание «идеи» – поглощение «идеями». Историко-цивилизационное содержание «идеи», порождаемой Анвар-эфенди и репрезентирующей исторический дискурс, размывается концепцией «Большой игры», создавая эффект его карнавализации. Попытка реализовать себя как субъекта истории декодируется «игрой в историю», которая ведется внутри политического дискурса.

В романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» мифологема «Большая игра» выстраивается через последовательное воплощение карванализации, обеспечивающей легитимность исторического допущения, легшего в основу событийной канвы аксеновского романа – встреча Вольтера и Екатерины II на острове Оттец, во время которой Екатерина II появляется в роли своего полномочного посланника барона Федора Августовича Фон-Фигина. Историческое допущение начинает восприниматься как результат «исторического маскарада», причем, в романе появляется параллельное употребление двух определений – «маскарад» и «маскерад», при этом первое абсолютно нейтрально, второе же неизменно связывается с темой «секретственных маскарадов» как доминанты политической истории XVIII века. Тема «секретственных маскарадов» получает в романе двойное решение: с одной стороны, фабульная основа аксеновского текста, обыгрывающая авантюрно-приключенческую модификацию исторического романа, примером которой выступает романистика А. Дюма¹, становится буквальной реализацией «секретственных маскарадов»; с другой, в романе обыгрывается внутренний механизм «секретственных маскарадов», образным воплощением которого становится триединый образ Захария Скрежетарьевича Сорокапуста – Йохана фон Курасса – Видаль Карантце.

Одной из смысловых граней данного триединого образа выступает символизация мистики истории, которая, однако, оказывается сино-

¹ Именно с этим связывается множественность отсылок к «Трем мушкетерам», легко обнаруживаемым на уровне ситуативного параллелизма. Так, В. Аксенов в своем романе использует традиционный сюжетный мотив провинциала, приезжающего покорять Париж, пародийно соотнося историю своих героев с историей д'Артаньяном (несколько нарочитое наименование Николая Лескова и Михаила Земского «шевалье» призвано поддержать в сознании читателя эту ассоциацию).

нимична «секретственным маскарадам». В характеристике каждой из ипостасей этого образа подчеркивается близость к «секретственной» составляющей. Так, в романе акцентируется шпионская деятельность магистра черной магии Сорокапуста: «Все эти дни по дворцу расплазались всяческие шептуны и скрыпы, мелкие какие-то пламеньки начинали свой перепляс то среди люстр в торжественных залах и в сугубых по секретности кабинетах, а то и в интимнейших альковах промеж фарфоровых горшков, если не внутри оных. Однажды Ея Величество императрица Мария-Терезия даже воскликнула вполне женским голосом “Ой!”. Сей возглас исторгнут был мгновенным впечатком на гобелене среди буколических персонажей некоего скелетоподобного посланца мрака, не иначе как магистра черной магии по имени Сорокапуст»¹. Йохан фон Курасс прямо называется «самой секретной личностью», он обладает «даром проникать в сердцевину секретов», созданная им крепость Шюрстин хранит «крупнейшую в цивилизованном мире картотеку важнейших секретов и досье государственных преступников; не всякая мышь обежит ее за год! Все двадцать этажей специально построенного каземата – десять вверх над землю, десять вниз под землю – заполнены тут стеллажами с ячейками, расположенными в строжайшем алфавитно-арифметическом порядке»². Видаль Карантце пытается «заменить собою фигуру Музы Клио». Все три ипостаси претендуют на статус демиургов истории, за счет чего и происходит поглощение собственно исторического дискурса мифологемой «Большая игра».

Помимо этого с образами Йохана фон Курасса и Видаль Карантце в романе связан целый пласт «потусторонней нечисти», необходимый для осуществления их основной деятельности – сбора информации, шпионажа. Это уже упоминавшиеся «всяческие шептуны и скрыпы, мелкие какие-то пламеньки», и «странная мышь со слегка увеличенным ухом», и «сотня заинтересованных глазков» в буфетной, и непривычный слуга, висящий за окном глазами вниз в покоях Фридриха II. Весь этот квазиинфернальный ряд формирует образ некой тайной организации, «секретственных маскарадов», с помощью которых якобы реализуется европейская история.

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. М.: Изографус; Эксмо, 2005. С. 273 – 274.

² Там же. С. 268.

Неизменная пастишизация образного ряда свидетельствует о том, что сама мифологема становится демонстрацией карнавализации истории, но если в ситуации «секретственных машкератов», обыгрывающих сюжетную модель А. Дюма, на первый план выходит тенденция интимизации истории, предполагающая сращение исторического дискурса и романа («старинный роман»)¹, то относительно триединого образа, воспроизводящего тайный механизм истории, доминирующим становится трансформация мистики истории в мистификацию. «Жалкому» Фридриху удается не только бежать из-под власти фон Курасса, но и спасти от казни Земскова и Лескова. Крепость Шюрстин оказывается разрушена пушечным залпом, а сам фельдмаршал превращается в «остатки» чудовища, ползающие в разных местах, разруху и взрывы в своем же гнезде учиняющие. Еще более показательной становится трансформация первой и последней ипостаси образа – Сорокапуста и Видаля Карантце, которые практически полностью отождествляются. Так, Вольтер заявляет: «Вы не кто иной, как здешнее привидение, господин магистр черной магии Сорокапуст»; в сцене расправы над королевской семьей появившегося «гигантского призрака Сорокапуста» курфюстины называют «господином Карантце» и т.д.

Синонимизация этих двух ипостасей позволяет карнавализовать мистику истории через отсылку к концепции «биопсихологического сдвига», заявленной в романе В. Аксенова «Остров Крым». Основу данной теории составляет представление о том, что в переломные моменты происходит биопсихологический сдвиг, уничтожающий личности и возвышающий «ничтожество» (статья Андрея Лучникова называется «Ничтожество»). В роли «самых ничтожных и самых бездарных» в статье выступают «родственные души, вернее, близкие биоструктуры» Сталин и Гитлер. Своеобразным обыгрыванием этой концепции в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» становится эпизод, когда Вольтер прогоняет Видаля Карантце с «праздника юмора и вина»: «Чудовище стало извиваться, то выпрыгивая из своей одежды, то влетая в нее и вылетая обратно. Оно еще пыталось принять форму креста,

¹ Игра с жанровой стратегией «старинного романа» может рассматриваться в контексте бодрийеровского тезиса о романе как наиболее адекватной форме отражения мифа истории как метанаррации: «история была могучим мифом... который поддерживал одновременно возможность “объективной” связности причин и событий и возможность нарративной связности дискурса», не случайно «век истории – это также и век романа».

но получались только бездарные изогнутые имитации, то нечто вроде коловорота, то в форме скрещенных орудий труда. Наконец, обратившись в булыгу космического типа, оно умчалось прочь и растворилось в лиловом»¹. Предельно прозрачные метафоры (коловорот – фашистская свастика, скрещенные орудия труда – серп и молот – советская символика), акцент на бездарности производимых имитаций отсылают нас к тому же самому концепту «ничтожество», в результате чего вариантом карнавализации истории помимо замещения исторического дискурса мифологемой «Большой игры» становится отождествление данного дискурса с коллективным бессознательным.

Мифологема «Большая игра» начинает также определять аксеновскую интерпретацию пугачевского восстания. В романе наблюдается двойное функционирование Пучагева: тема Пучагева и пугачевского бунта становится одной из ведущих в «Избранных фразах, взятых автором повести из переписки друзей, кои якобы никогда в жизни не зрили один другого воочью», однако образное воплощение Пугачев получает через систему двойников, объединяющим началом становится претензия на имя Петра Третьего – Казак Эмиль и Петер Холштайн-Готторп. Причем оба двойника начинают рассматриваться как составляющие политической игры Фридриха II: «Словом, при всей моей симпатии к Екатерине нам нужно приводить в действие наш адский план “Петр Третий”. Даже если мы не вернем престол законному царю, в России должна запылать большая междоусобица, это сорвет все вольтеровские бредни. В лучшем случае империя развалится на несколько Россий. Мы будем контролировать ее западную часть с Ригой и Петербургом. До всего остального нам нет дела, пусть сами делают. Я приехал сюда, чтобы увидеть обоих кандидатов. Прикажите поднять сюда Эмиля»². Когда же фон Курасс объявляет о том, что Казак Эмиль загулял «в этой вашей России», Фридрих II приказывает арестовать его и предать военному суду, а «вместо него мы теперь будем работать с Петером Холштайн-Готторпом, то есть с настоящим царем». Шпионский контекст, в который вплетается тема самозванчества, вполне согласуется с интерпретацией пугачевского восстания в переписке Вольтера и Екатерины II. Здесь восприятие пугачевского восстания в контексте теории заговора, организатором которого могут выступать «Ахмет Четвертый», «Император Китайский», «Хан Персидский»

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 396 – 397.

² Там же. С. 286 – 287.

или «Великий Могол», существует в виде минус-приема: «...чем назвать Маркиза Пугачева, Агентом или орудием? Не могу я быть столь наглым, чтоб Вас о его тайнах спрашивать. Я не почитаю маркиза орудием Ахмета Четвертого... Он также не был на жалованье ни у Императора Китайского, ни у Хана Персидского, ни у Великого Могола»¹. Однако симптоматично само включение подобной интерпретации, что вновь позволяет отождествить исторический дискурс с мифологемой «Большая игра».

Следующими элементами политической мифологии, становящимися предметом карнавализации истории, являются миф вождя и государственная мифология, которые с наибольшей полнотой реализованы в романе Т. Толстой «Кысь». Включение данных мифов в интердискурсивную авторскую стратегию мотивировано семиотической установкой восприятия истории, которая последовательно реализуется в произведении. Б. Успенский определяет процесс семиотизации истории следующим образом: «В семиотической перспективе исторический процесс может быть представлен, в частности, как процесс коммуникации, при котором постоянно поступающая новая информация обуславливает ту или иную ответную реакцию со стороны общественного адресата (социума). <...> Можно сказать тогда, что в своей элементарной фазе исторический процесс предстает как процесс порождения новых “фаз” на некотором “языке” и прочтения их общественным адресатом (социумом), которое и определяет его ответную реакцию. <...> Одни и те же объективные факты, составляющие реальный событийный текст, могут по-разному интерпретироваться на разных “языках” – на языке соответствующего социума и на каком-либо другом языке, относящемся к иному пространству и времени (это может быть обусловлено, например, различным членением событий, т.е. неодинаковой сегментацией текста, а также различием в установлении причинно-следственных отношений между вычленяемыми сегментами). В частности, то, что значимо с точки зрения данной эпохи и данного культурного ареала, может вообще не иметь значения в системе представлений иного культурно-исторического ареала, – и наоборот. При этом необходимо иметь в виду, что именно система представлений того социума, который выступает в качестве общественно-го адресата, определяет непосредственный механизм развертывания

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 531.

событий, т.е. исторического процесса как такового»¹. Подобная семиотизация истории репрезентирована не только как авторская стратегия, но и последовательно реализуется на сюжетном уровне; антиутопический хронотоп с обязательной тотальной катастрофой изначально ориентирован на «прочтение» героем культурного контекста прежнего мира, выступающего ключом к антропологической проблематике. В рамках современного обращения к данной модели, предполагающей замещение антропологической составляющей культурной и историософской проблематикой, объектом «прочтения» выступает исторический палимпсест. В романе Т. Толстой актуализировано два похода к его восприятию: первый реализуется *Прежними* и представляет собой попытку теологизации истории; второй свойственен *голубчикам*, арханизация сознания которых создает все основания для восприятия истории как деиерархичной мифологической системы, включающей идеологические (миф о чеченской угрозе), национальные (Кысь) и политические мифы.

Центральным политическим мифом становится в романе имперский миф, напрямую связанный в России с семиотикой царской власти². Стержневой моделью, формирующей данную семиотическую парадигму, становится особая харизма царя. Мифология власти выстраивается в романе на пересечении двух ведущих линий, актуализирующих два варианта царской власти, отмеченных Б. Успенским. Первый вариант – византийский – отсылает к имперской традиции, «византийский василевс выступал здесь как законный преемник римских императоров»; второй вариант определяется концепцией Москвы – Третьего Рима, которая «носила эсхатологический характер, и в <ее> контексте русский монарх как глава последнего православного царства наде-

¹ Успенский Б.А. *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси. Истоки, становление, традиции. М.: Наука, 1976. С. 286.

² Наглядной иллюстрацией замещения политическим дискурсом исторического может служить именной ряд, выстраивающийся вокруг Москвы, который обыгрывает идеологическую модель советского времени, фиксирующую новый политическую мифологию: «А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузьмичск, а до того, говорит матушка, звался Иван-Порфиричск, а еще до того – Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва» (Толстая Т.Н. Кысь. С. 18).

лялся мессианистической ролью», предполагающей возможность отождествления царя со святым¹.

В образе Федора Кузьмича реализованы обе модели, знаком обращения к первой из них становится включение в структуру образа героя мифологии Петра I, травестированная версия которой обнаруживает себя в официальных титулованиях героя: «Вот как я есть Федор Кузьмич Каблуков, слава мне, Набольший Мурза, долгих лет мне жизни, Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плотник...»². «Центральная фигура государственного мифа в романе – образ Петра Великого, имевшего в народе устойчивую репутацию антихриста. Приметы царствования первого русского императора очевидны повсюду: от указа Федора Кузьмича праздновать Новый Год по домострою, вопреки былой монаршей воле, до мечты Бенедикта об освоении морей»³. Выбор в качестве «прототипа» фигуры Петра I может быть мотивирован еще и цивилизаторским статусом, который в романе Т. Толстой кодируется посредством мифа о Прометее. Данная аналогия закрепляется благодаря стремлению отождествить Набольшего Мурзу с культурным героем, добывшим огонь и научившим людей ремеслам: «Кто говорит, с неба свел, кто рассказывает, будто топнул ножкой-то Федор Кузьмич <...> и на том месте земля загорись ясным пламенем»⁴, а также в сцене свержения Федора Кузьмича, представляющей собой ситуативное уподобление борьбе Прометея и Зевса, когда Прометей/Федор Кузьмич наказан Зевсом/Кудеяр Кудеяровичем с помощью орла/Бенедикта с его клювом/«крюком двуострым».

Вместе с тем образ Федора Кузьмича реализует вторую модель царской власти, осуществлением которой становится отсылка к об-

¹ См. Успенский Б. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/05.php (дата обращения 30.05.2010).

² Толстая Т. Кысь. С. 73. Дополнительным указанием на травестию становится перевертывание петровского указа о праздновании Нового года: «Этот праздник чтоб праздновался Первого Марта навроде Майских Выходных».

³ Ковтун Н.В. Русь «постквадратной» эпохи (к вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // RESPECTUS PHILOLOGICUS. – 15 (20), 2009 // URL: <http://filologija.vukhf.lt/?select=turinys&zurnalas=10> (дата обращения 30.05.2010).

⁴ Толстая Т. Кысь. С. 25.

разу старца-царя Федора Кузьмича¹, обнажающую «мессианистическую» роль высшей власти. Все исследователи, отмечающие данный интертекстуальный след, фиксируют авторскую установку на его демифологизацию. Можно предположить, что если цивилизаторский статус вождя достраивается посредством актуализации прометеева начала, то «мессианистическая» составляющая, связанная с идеей бегства из «родного» мира, ситуативно обыгрывается включением аналогии Федора Кузьмича с образом Колобка. Эпизод свержения Федора Кузьмича соединяет воедино два интертекстуальных пласта: мифологический, задающийся мифом о Прометее, и фольклорный, репрезентируемый сказкой о Колобке. Бенедикт уподобляется сказочной лисе, проглотившей Колобка/Федора Кузьмича, который, хотя и «горошком скатился с табурета» и вроде бы уже и «отбежал», был пойман, главный герой «крутанул и выволок из-под полки Набольшего Мурзу, долгих лет ему жизни».

Деконструкция обеих моделей царской власти осуществляется буквальным воспроизведением карнавального действия, основу которого составляет механизм перевертывания «верха» и «низа», причем, в отличие от традиционного понимания карнавальности, подчеркивается преимущественно семиотический характер данного перевертывания. Осуществлением этого становятся два «прочтения» образа Федора Кузьмича: первое, актуализирующийся перед первой встречей Бенедикта с Набольшим Мурзой, ориентирован на апокалиптическую образность: «...столп бестелесный, пресветлый, преужасный, громоподобный и стоочитый, и в том столпе верчение, и струение, и крылья, и зверь, идущий на четыре стороны»². Второе «прочтение» формируется пушкинским следом, Федор Кузьмич именуется «карла проклятый», «карла гребаный», что имплицитно позволяет восстановить контекст пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», ассоциативно соотносящий героя с Черномором. Помимо именного совпадения в романе намече-

¹ См.: Гайдукова Е.Б. Цикл легенд о Федоре Кузьмиче на рубеже XX–XXI вв.: проблема демифологизации сюжета // Вестник Томского гос. ун-та. 2008. № 307. С. 7 – 10; Она же. Сюжет о царе-старце в русской литературной традиции: на материале корпуса текстов о праведнике Федоре Кузьмиче: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Красноярск, 2008; Ковтун Н.В. Русь «постквадратной» эпохи (к вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // RESPECTUS PHILOLOGICUS. – 15 (20), 2009 // URL: <http://filologija.vukhf.lt/?select=turinys&zurnalas=10> (дата обращения 30.05.2010) и др.

² Толстая Т. Кысь. С. 61.

на линия потенциального соперничества Бенедикта и Федора Кузьмича из-за Оленьки, да и сад Федора Кузьмича в восприятии Бенедикта вполне соотносим с садом Черномора: «Вот, прямо перед ним, нетронутый, нетраченный, полный до краешка ларец, волшебный сад в цветах и плодах, – в бело-розовом кипенье, истекающий сладчайшим соком, как миллиард спелых огнецов!»¹.

Взаимообратимость «верха» и «низа»² становится своего рода отсылкой к оппозиции подлинного и неподлинного царя, возникновение которой обусловлено харизмой царской власти. Феномен самозванчества рассматривается Б. Успенским в контексте маскарадной культуры, соотносимой на Руси с «антиповедением, т.е. ему в принципе присваивался “черный”, колдовской смысл». Самозванчество интерпретируется исследователем как «игра в царя»: «Переодевание в царское платье предстает в этом контексте как типичный случай антиповедения, которому в содержательном плане соответствует кощунственное стремление через внешнее подобие обрести сакральные свойства»³. В этом случае критерий харизматичности располагается не столько в сфере этической, сколько в области канона: «...“праведный” может означать не “справедливый”, а “правильный”, “правильность” же, в свою очередь, определяется богоизбранностью. Таким образом, не поведение, а предназначение определяет истинного царя. При этом встает проблема различения истинного царя и царя ложного, которая не поддается рациональному решению: если истинные цари получают власть от Бога, то ложные цари получают ее от дьявола»⁴.

Таким образом, реализацией карнавальной взаимообратимости в романе становится замещение харизматичности царской власти, формирующей имперский миф и реализуемой в образе Федора Кузьмича,

¹ Толстая Т. Кысь. С. 284.

² См.: Ковтун Н.В. Русь «постквадратной» эпохи (к вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // RESPECTUS PHILOLOGICUS. – 15 (20), 2009 // URL: <http://filologija.vukhf.lt/?select=turinys&zurnalas=10> (дата обращения 30.05.2010).

³ Успенский Б. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/05.php (дата обращения 30.05.2010).

⁴ Успенский Б. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/05.php (дата обращения 30.05.2010).

карнавальной перекодировкой образа, позволяющей подчеркнуть его бессилие. Здесь происходит пересечение двух сфер, традиционно соотносимых Т. Толстой: любовной и творческой. Несостоятельность Федора Кузьмича, отражением которой становится его позиция скриптора¹, поддерживается сексуальной несостоятельностью героя. В контексте интертекстуальной связи с пушкинской поэмой это особенно очевидно. Ж.-Ф. Жаккар в работе «Между “до” и “после”: Эротический элемент в поэме А.С. Пушкина “Руслан и Людмила”» дает именно такое истолкование сцене сражения Руслана и Черномора: «На самом деле, поскольку сексуальная тематика занимает большое место в поэме, можно истолковать бороду как метафору полового члена. <...> Предлагаемая интерпретация функции бороды Черномора становится, по-моему, бесспорной в пятой песни, когда в конце полета Руслан, отсеки у Черномора роковую бороду, обессиливает его окончательно... <...> Без бороды Черномор лишь бессильный карла, и его способность обольщать сводится на нет после этой сцены, походящей на бурлескную кастрацию»².

Таким образом, фикциональность исторического дискурса в историософском романе рубежа XX – XXI веков осуществляется посредством авторских стратегий, обеспечивающих карнавализацию исторического дискурса за счет утверждения палимпсестного характера истории или его замещение политическим дискурсом в контексте реализации интердискурсивной авторской стратегии.

2.2. Проблема концептуализации исторического метанарратива в историософском романе конца XX – начала XXI веков

Функционирование исторического дискурса в постмодернистской парадигме вполне отвечает тому специфическому характеру исторического чувства, который определяется как «закат метанаррации». По

¹ Акцентирование позиции скриптора тем значимее, что становится атрибутивным признаком неподлинности царской власти: «У пушкина стихи украли! – крикнул тоже и Бенедикт, распаяя сердце. – Пушкин – наше все! А он украли». Толстая Т. Кысь. С. 290.

² Жаккар Ж.-Ф. Между «до» и «после» // «А се грехи злые, смертные...»: Любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X – первая половина XIX в.). М.: Ладомир, 1999.

словам Лиотара, «большие повествования утратили свою убедительность, независимо от используемых способов унификации». «Дискурс легитимации» сменяется дискурсивным плюрализмом, «великие повествования» распадаются на мозаику локальных историй, не одна из которых не может быть признана доминантной. Поэтому деконструкция исторического дискурса сопрягается в историософском романе рубежа XX – XXI веков с деконструкцией любых попыток теологизации истории; они, неизменно субъективизируясь, становятся объектом авторского декодирования.

Субъективизация исторической теологизации определяет непосредственную связь со структурой нарратора в историософском романе данного времени, который, в свою очередь, обусловлен характером осмысления проблемы субъекта истории, сложившимся в постмодернистской теории второй половины XX столетия. По словам О.А. Верещагина: «Субъектом истории как специфической дискурсивной и интеллектуальной деятельности по репрезентации и презентации определенных культурно-исторических практик в постмодернистской парадигме может быть только сам язык исторического narration. Подобно тому, как субъектом философии постмодерна является язык, дискурсивная практика, субъектом истории является язык исторического нарратива. Речь идет, во-первых, о нарративизации исторического бытия как о частном проявлении лингвизации и семиотизации бытия вообще, а во-вторых, о нарративизации сознания, превращении субъекта в дискурсивную функцию, а человека в конструкт языка»¹.

В контексте историософского романа превращение человека в систему фраз, в конструкт языка обретает особый статус; акцент перемещается с растворения героя в системе лингвобытия на проблему существования нарратора в ситуации «конца истории». «В ситуации смерти Бога, равно как и в ситуации теоретической аннигиляции субъекта, универсальный исторический горизонт оказывается свернут, ведь когда мы не имеем трансцендентального означаемого как такового, исторического течения представляет собой “текст” без смысла, текст, который может быть препарирован и интерпретирован как угодно. Удержать универсальный исторический горизонт можно лишь восстановив трансцендентальное означаемое, ту неподвижную “центрированную” точку, точку “маятника Фуко”, вокруг которой можно выстро-

¹ Верещагин О.А. Субъект истории в постмодернистской парадигме: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Н. Новгород, 2007. С. 5 – 6.

ить окрестность тех или иных исторических событий. В противном случае история остается мозаичным полотном, калейдоскопичным набором разрозненных фактов»¹.

Соответственно функция нарратора в историософском романе сводится к появлению определенной дискурсивной практики, предлагающей «язык» прочтения мозаики истории и, как следствие этого, обеспечивающей ее семиотизацию: «Соответствующий “язык”, с одной стороны, объединяет данный социум, обуславливая возможность коммуникации между его представителями, одинаковой реакции на происходящие события. С другой стороны, он организует самое информативное, обуславливая отбор значимых фактов и установление определенной связи между ними: то, что не описывается на этом языке, как бы вообще не воспринимается общественным адресатом, просто выпадая из его поля зрения»².

Иными словами, функция альтернативных дискурсов, ориентированных на преодоление или компенсирование фикционального характера исторического нарратива, сводится к попытке восстановления исторической теологии. Вычленение подобных дискурсивных практик обуславливает изменение типологии нарратора. В отличие от историософского повествования рубежа XIX – XX столетий функция порождения исторического метанарратива сохраняется, хотя и в значительно измененном виде, лишь в рамках утопической жанровой стратегии. В контексте же антиутопической стратегии и реконструкции истории функция нарратора сводится к интерпретированию или попытке структурирования исторического дискурса. Характер интерпретации или структурирования, который использует нарратор, как правило, демонстрируют новый принцип соотношения исторического и культурно-цивилизаторского дискурсов.

В историософском романе начала XX века и в рамках имперского проекта XXI столетия эти два дискурса оказываются синтезированы, именно поэтому в них имперская модель, репрезентирующая исторический дискурс, наполняется телеологическим содержанием, реали-

¹ Верещагин О.А. Субъект истории в постмодернистской парадигме: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Н. Новгород, 2007. С. 25 – 26.

² Успенский Б. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/05.php (дата обращения 30.05.2010).

зующим определенный культурно-цивилизаторский вектор развития. Две другие жанровые стратегии в историософском романе конца XX – начала XXI веков обнаруживают несовпадение данных дискурсов. Дискурс истории чаще всего осознается как хаологический, культурно-цивилизаторский дискурс становится способом его структурирования и целеполагания. Как следствие этого, типология нарратора в утопическом повествовании полностью сохраняет демиургические обертоны, свойственные ей ранее, две же другие жанровые стратегии отмечены появлением типа нарратора, создающего эстетический или цивилизаторский текст, который он наделяет жизнотворческой силой.

В контексте антиутопической стратегии вычленение подобного типа нарратора обуславливает необходимость преодоления инерции антиутопической жанровой формы, предполагающей эмблематизацию утопического сознания в образе «демиурга» этого мира. Тенденция деконструкции образа «демиурга» выдерживается и в романе В. Аксенова «Остров Крым», и в романе Т. Толстой «Кысь», приобретая в последнем произведении игровой характер. В романе «Остров Крым» эмблематизация имперской символики геополитического тандема СССР/Америка происходит посредством вычленения концепции истории как биопсихологического сдвига, которая, в свою очередь, символизируется скульптурой Ленина, ассоциирующейся с образом печенег со свойственной ему семантикой множественности: «Печенег, подъявший длань, печенег в очках над газетой, печенег, размножающийся с каждой минутой по мере движения к центру...»¹. Подтверждением этого становится нарочито гротескный характер образов политической верхушки СССР, отсылающий к образам градоначальников из «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Пренеприятнейший портрет», «Окающий», «Видное лицо», «Замкнутый». Взаимосоотнесенность психологии глуповцев и воли градоначальников трансформируется в представление о марионеточности политической власти. Это впечатление усиливается благодаря герметизации данного круга, иерархическая структура которого приобретает, скорее, игровой характер. Реальной властью становится комплекс страха, базирующийся на декларируемой психологической однородности – стукачество (примером этого может служить заключительная сцена на авианосце). В романе Т. Толстой разрушение инерции жанра достигается посредством игры с масштабами, которая одновременно становится спосо-

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 145.

бом обозначения необходимой для авторской концепции семиотической игры с означаемыми и означающими. Титулование Федора Кузьмича – Набольший Мурза входит в противоречие с его архетипической ипостасью *Колобка*.

Вместе с тем формирование нового типа нарратора, репрезентирующего дискурс, альтернативный историческому, происходит постепенно. Так, «Остров Крым» В. Аксенова демонстрирует еще достаточно полное усвоение и частичную трансляцию канонической антиутопической модели, именно поэтому нарратор совпадает с образом протагониста (Андрея Лучникова), образ же проективного героя, репрезентирующего национальный нарратив, присутствует, скорее, имплицитно, совпадая с традиционной для антиутопии ситуацией потенциально-сохранения органистической модели (общей оказывается ситуация бегства, правда, семантически выстраивающаяся совершенно иначе). Роман Т. Толстой отличает уже исключительно функциональное использование антиутопической жанровой стратегии, следствием этого становится дистанцирование нарратора как носителя телеологического смысла истории (Никита Иваныч, Лев Львович) и протагониста (Бенедикт), выступающего в роли проективного героя. Активизация цивилизаторского дискурса связывается прежде всего со стремлением героев обнаружить в историческом нарративе внутренний смысл, именно эту функцию призван исполнить нарратор. Ситуация привнесения телеологического содержания обуславливает трансформацию нарративной позиции, в противовес сложившейся традиции нарратор реализует точку зрения извне, содержание которой составляет культурная утопия. Подобное обособление дополняется усложнением форм нарративности, функция нарратора расщепляется: наряду с нарратором, реализующим культурную утопию (Андрей Лучников – «Остров Крым», Никита Иваныч – «Кысь»), появляется репрезентативный герой, способный конструировать проективную модель, претворяющую исторический дискурс в дискурс национальный.

Альтернативная метанаррация, призванная структурировать хаос истории, в произведениях, реализующих антиутопическую стратегию, связывается с реализацией особого «интеллигентского дискурса»¹.

¹ Здесь намечается принципиальная линия разрыва между традицией литературной рефлексии по отношению к интеллигенции в некоторой части литературы первой волны русской эмиграции и в последней трети XX века. Для первого этапа характерна актуализация мифа русской интеллигенции, осо-

Как отметил М.Ю. Лотман: «Тематически интеллигентский дискурс оказывается чрезвычайно емким, многомерным: пространство географическое и культурное, история и эсхатология, нравственность и политика, судьба и миссия – все это не только проблемы, мучившие интеллигентов разных поколений, но, в первую очередь, категории, вне которых развертывание интеллигентского дискурса немыслимо. И все же главное, как представляется, в другом: не в объеме, а в характере и структуре связей. Дискурс этот характеризуется сверхсвязностью (все связано со всем), что отделяет его от рассудочных дискурсов научного, философского или даже публицистического типов и приближает к художественным (причем, скорее поэтическим, нежели прозаическим) и мифологическим дискурсам. А сверх-связность, в свою очередь, закономерно приводит к амбивалентности, аморфности и прямолинейности. Еще раз подчеркнем, что дело идет не о содержании интеллигентских писаний – оно как раз весьма разнообразно, но о структуре этого содержания. И вот здесь-то оказывается, что Пешехонов и Мережковский, Бердяев и Луначарский, Солженицын и Синявский – все они мыслят в одних и тех же категориях, находятся в плену одних и тех же стереотипов»¹.

Семантическое поле интеллигентского дискурса включает в себя такие понятия, как «...экстремизм, несвобода, отчужденность от жизни, литературность, антисемитизм, “русская идея”, наконец, противопоставленность интеллигенции не только народу и властям, но и альтернативной интеллектуальной традиции...»². Б.А. Успенский, анализируя тот же феномен, подчеркивает идеократичность интеллигентского дискурса и его структурирование по религиозной модели³, след-

знаваемого как составная часть мифологемы России (И. Шмелев «Солнце мертвых»), в противовес этому на последнем этапе мифологизация уступает место дискурсивности, тем самым полностью трансформируя ракурс осмысления данного феномена.

¹ Лотман М.Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса) // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. (Материалы междунар. конф. – Неаполь, май 1997)/ Сост. Б.А. Успенский. – Россия/Russia. Новая серия / Под. ред. Н.Г. Охотина. Вып. 2 [10]: Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология. М.: О.Г.И., 1999. С. 127.

² Там же. С. 125.

³ «В этом смысле интеллигенты могут напоминать монахов, которые отказываются от мира; интеллигент отказывается от мира бюрократического, го-

ствием чего становится тяга интеллигенции к тотальным системам и учительству/«апостольству».

Все исследователи, рассматривающие интеллигентский дискурс, отмечают в качестве его базовой координаты *жертвенность*: «Жертвенность является одной из центральных категорий русской интеллигенции, причем самым непосредственным образом связанной с проблемой свободы: интеллигент (варианты: народоволец, революционер и т.п.) жертвует собственным благополучием, а в идеале – и жизнью ради свободы и счастья других (т.е. народа)»¹. Данная составляющая интеллигентского дискурса в полной мере реализована как в романе В. Аксенова (жертвенная символика *Идеи общей судьбы*, исповедуемой Андреем Лучниковым), так и в произведении Т. Толстой (аутодафе, в котором должен погибнуть Никита Иванов, становится обыгрыванием устоявшихся культурных знаков: слова Галилея – «А все-таки она вертится», казнь Джордано Бруно). В целом можно говорить о том, что «Остров Крым» характеризуется репрезентацией апостольства, а «Кысь» демонстрирует такие составляющие дискурса, как «литературность и мифологизм».

«Жертвенность является одной из центральных категорий русской интеллигенции, причем, его беспочвенность – это беспочвенность апостолов, бросивших дом и родных во имя истины, во имя того Царства, которое “не от мира сего”»². Воспроизведение подобного варианта интеллигентского дискурса связывается в романе с образом Андрея Лучникова. История семьи Лучниковых связана с решением проблемы

сударственного, он противопоставляет духовные ценности государственной системе. <...> Эта аналогия едва ли случайна: интеллигенты как носители духовных ценностей призваны играть в новой, секуляризированной России, — где религия не играет уже доминирующей роли, как это имело место раньше, в России допетровской, — ту же роль, какую в свое время, играли монахи. В условиях секуляризации они принимают на себя ту функцию (в частности, функцию учительства), которая ранее принадлежала монашеству и вообще духовенству. Не случайно интеллигент часто может напоминать юродивого (примером может служить образ Рахметова у Чернышевского) и само дело интеллигенции может восприниматься как духовная миссия» (Успенский Б. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. С. 14 – 15).

¹ Лотман М.Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса). С. 129.

² Там же. С. 141.

национально-духовной самоидентификации, однако взаимодействие четырех членов рода с дискурсом истории неодинаково: Арсений, Антон и Арсений-младший выведены за пределы исторического дискурса. Аристократическая утопия, которую реализует Арсений, и утопия культурного андеграунда, воплощаемая Антоном, в равной степени ориентированы на преодоление исторического нарратива. Свидетельством этого становится «бегство в музыку» у Антона («У вас путь один... В музыку вам надо убежать и подальше <...> Если подальше в музыку убежать не достанут») и преодоление истории, выразившееся в выборе названия поместья «Каховка» у Арсения-старшего.

Важным моментом становится здесь акцентирование преимущественно культурного, а не национального характера утопий героев. Антон свою выключенность из русского национального контекста манифестирует совершенно открыто: «Когда в 1920 году большевики вышибли моего дедулю и его славное воинство с континента, белые офицеры на Острове Крым стали называть себя “временные эвакуанты”. Временный is temporary in English. Потом появилось сокращение “вр. Эвакуанты”, а уже в пятидесятых годах, когда основательно поблекла идея Возрождения Святой Руси, сложилось слово “врэвакуант”, нечто вроде нации. <...> – Ноу, Тони, ноу плиз донт, – пригрозил он <Фредди Бутурлин> пальцем Антону, – не вводи в заблуждение путешественниц. Врэвакуанты, май янг лэдис, это не нация. По национальности мы русские. <...> – Яки! – вскричал Антон. – Будущее нашей страны – это яки, а не вымороченные врэвакуанты, или обожравшиеся муллы, или высохшие англичане! <...> Яки – это хорошо, это среднее между “якши” и “о’кей”, это формирующаяся сейчас нация Острова Крыма, составленная из потомков татар, итальянцев, болгар, греков, турок, русских войск и британского флота»².

Денационализация позиционирования Арсения также абсолютно очевидна. В образах данных героев В. Аксеновым обыгрывается процесс национальной идентификации, значимый для русской эмиграции. Именно поэтому в отношении Арсения идентифицирующим критерием становится мифологизированный образ России, основу которого составляет фиксация определенной эмоции. Воплощением этого становится для героя «Каховка», записанная на грампластинке, которую привез ему Андрей Лучников. Для Антона, соотносимого с моделью

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 217.

² Там же. С. 25 – 26.

эмиграции третьей волны, национальная идентификация связывается уже непосредственно с языком, не случайно, в разговоре с отцом и споре с Маша Фа он последовательно отвергает этнический принцип идентификации, проявлениями которого становятся чистота крови («Как можно объявлять Остров русским? Это империализм. Ты знаешь, что русской крови у нас меньше половины») и внешний генотип («– Ну вот вам и “яки”, – печально развел руками Антон. – Вот вам на поверку и вся наша “нация”. Вы – русские! При чем тут русские? В конце концов почему я – русский? Я с таким же успехом и итальянец. – Вы итальянец? – спросила, подходя, Заира. – Такой блондинчик? <...> – Ну, вот уже и цвет волос, цвет кожи, примитивнейший расизм, – уныло проговорил Антон»²).

Именно денационализация не позволяет героям стать репрезентантами интеллигентского дискурса, одним из критериальных признаков которого является связь с идеей «судьбы нации». Андрей же единственный из Лучниковых озабочен проблемой придания истории смысла и главным вопросом для него становится попытка связи, соединения фрагментарного исторического нарратива. В этом смысле он, как и остальные Лучниковы, выключается из реализации имперского нарратива как порождения биопсихологического механизма массового сознания, но в отличие от своих близких он единственный, кто пытается создать альтернативную историческую метанаррацию, основой которой становится *идея общей судьбы*, «участие в мессианском пути России, а следовательно, в духовном процессе нашего времени». Реализация этой идеи предполагает своеобразное декодирование СССР, обнаружение под государственным глянцем символического ядра, функцию которого вполне традиционно должен выполнить образ «нутряной России». Конструирование этого образа демонстрирует особый характер авторской позиции: дискурс путешествия, активизирующийся в отношении Андрея Лучникова, трансформируется в дискурс присвоения, обретения «почвы», значимый для шестидесятниче-

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 325. Для сравнения Андрей Лучников в разговоре с мужем Татьяны несколько пародийно, но все же отстаивает кровный принцип идентификации, противопоставляя его принципу идеологическому: «– Да я в сто раз более русский, чем вы, товарищ Суп! Мы от Рюриковичей род ведем!.. – Рюриковичи... белорусы... – хмыкнул десятиборец. – Дело не в этом. Главное, чтобы внутренне был честный, чтобы ты был не реакционный!» (Там же. С. 173).

² Там же. С. 400.

ства и XIX, и XX веков: «Никому из московских друзей звонить не стал, путешествовал с группой западных мещан по старым городам – Владимир, Суздаль, Ростов Великий, Ярославль – и не пожалел: “Интурист” англичанами занимался из рук вон плохо, часами “мариновал” на вокзалах, засовывал в общие вагоны, кормили частенько в обычных столовых – вряд ли когда-нибудь Лучников столь близко приближался к советской реальности»¹.

Здесь особо показательным становится соотношение российских путешествий героя с путешествиями его сына. Встреча с Антоном после годовой разлуки сопровождается рассказом о поездках сына по миру; США, Индия, Тибет, Париж, Москва, – сама широта географии становится отражением той модели путешествия, которая характерна для культуры хиппи: «– Скажи, Антоша, а на что ты жил весь этот год? – В каком смысле? – Ну, на что ты ел, пил? Деньги на пропитание, короче говоря? Антон расхохотался, слегка театралью. – Ну, папа, ты даешь! Поверь мне, это сейчас не проблема для... ну, для таких, как я, для наших! Обычно мы живем в коммунах, иногда работаем, иногда попрошайничаем. Кроме того, знаешь ли, ты, конечно, не поверишь, но я стал совсем неплохим саксофонистом...»². Абсолютным воплощением этой модели является «эзотерический человек» Бен-Иван (Бенджамен Иванов), вполне символически родившийся в 1952 году «в разгар травли “безродных космополитов”».

В случае же путешествия Андрея Лучникова замещение простой трансляции авторской рефлексией по поводу опыта шестидесятиничества позволяет воспринять его как вариант утопического сознания, формирующий образ «воображаемой России». Не случайно, именно Лучников оказывается включен в лабиринтную модель хронотопа, которая в аксеновском творчестве неизменно связывается с феноменом лабиринтного сознания, но если в романе «Москва ква-ква» она напрямую связывается демонстрацией имперского сознания, то в «Острове Крым» лабиринтная символика актуализируется преимущественно в отношении СОС. Репрезентация лабиринтной символики преимущественно через мотив дороги еще больше подчеркивает ее связь с проблемой личной самоидентификации. Помимо мотива дороги воплощением модели лабиринта становятся «Аркады Воображения», символическим значением которых оказывается манифестация «счастли-

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 36.

² Там же. С. 22.

вого золотого века»: «первозданная природа вливается сюда через искусно замаскированные проемы в стенах. Вливается и дополняется различными имитациями. Каждый шаг открывает новые головокружительные перспективы»¹. Однако зеркальная символика, формирующая «Аркады Воображения», одновременно является способом обозначения фикциональности создаваемого смысла: «зеркальный псевдомир», «система зеркал, отсутствие плоти, акустика, электронная пакость», итоговым приговором выступают слова Лучникова – «чертова комната смеха».

Проекцией сознания Андрея Лучникова выступает создание образа «нутряной России», полнее всего реализующегося в эпизодах с кликушей и перевернутым «рафиком». И тот, и другой эпизод реконструируют доминантный в образной концептосфере XIX века концепт «народ», вполне традиционно сопрягая его с эмблемами православной сакральности (в первом случае – это Успенский собор, во втором «хлебный холм» и развалины церкви). Более того, В. Аксенов обыгрывает архетипический сюжет классического романа, основу которого составляет обретение героем национальной «почвы». Так если в первом эпизоде Россия встречает героя «мокрым ветром, пронизывающим до костей», а толпа отворачивается от него, «давая понять, что он для нее больше не существует», то во втором эпизоде приход Лучникова ситуативно воспринимается как приход избавителя: «Вот как раз одного мужичка не хватает... Помоги толкнуть, друг»². Фикциональность процесса обретения «почвы» связывается с господством точки зрения самого Лучникова, который лишь транслирует сложившуюся модель отношений «интеллигенции» и «народа» и стереотипный образ «народа», доминантной приметой которого становится грубость, воспринимающаяся героем как свидетельство подлинности «почвы»: «– Вот кого нам не хватало, гребена платье, – дышал в ухо Лучникову пытящий рядом парень. – Во, фля, кого нам, на фер, не хватало. – Возле тебя, друг, закусывать можно, – улыбнулся ему Лучников. – А ты, по-моему, хорошее пил, друг, – сказал парень. – Чую по запаху, этот товарищ сегодня хлебную пил. Ошибаюсь? – Отгадал, – кивнул Лучников. “Рафик” выехал на асфальт. Парень показал Лучникову на изуродованную крышу. – Понял, на фер, платье какая, трубы на прицепе по

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 55.

² Там же. С. 219.

ночам возит и не крепит их, шиздядй. Одна труба поперек дороги у него висит и встречный транспорт фуячит»¹.

Не случайно, появляется противопоставление этой «почвы» атрибутам «искаженной» советской России: «Гулял вокруг Успенского собора во Владимире и там услышал кликушу. В парке возле собора красовались аляповатые павильоны, раскрашенные жуткими красками, – место увеселения “детворы”, кажется, шли школьные каникулы. Изображения ракет и космонавтов. Дом напротив украшен умопомрачительно – непонятным лозунгом: “Пятилетке качества – рабочую гарантию”. Тащатся переполненные троллейбусы, бесконечная вереница грузовиков, в основном почему-то пустых. Большая чугунная рука, протянутая во вдохновенном порыве. И вдруг – кликуша, и, отвернувшись от животворной современности, видишь неизменных русских старух у обшарпанной стены храма, сонмы ворон, кружащих над куполами, распухшую бабу-кликушу и дурачка Сережу. Божьего человека, который курит “Беломор” и трясется рядом с бабой, потому что она – его родная мать вот уж сорок годков»².

Ложность поведения Лучникова подчеркивается также утрированием народнического комплекса, который накладывается на модель эмиграции. В этом случае концепт «народ» утрачивает свою двойную идентификацию (народ-демос и народ-нация), актуализация модели эмиграции приводит к несостоятельности социальной составляющей данного концепта и абсолютизации национальной составляющей. Следствием этого становится отказ от просветительской позиции, характерной для народнического комплекса XIX века, и утрирование жертвенной роли «интеллигента» как доказательства национального единства: «Слава Богу, вы живы остались, – сказал Лучников. Встал на колени и широко перекрестился»³.

Симулятивный характер «нутряной России» вскрывается также переакцентировкой второго значимого для литературы XIX века концепта «русская женщина», репрезентацией которого в романе выступает образ Татьяны Луниной. Репрезентативный характер данного образа обуславливается доминирующей семантикой страдания, которая закрепляется в отношении героини (похищение Татьяны «Волчьей Сотней», насилие Лучникова и т.д.), и любви-жалости («– Женщина со мной

¹ Аксенов В. Остров Крым.

² Там же. С. 36 – 37.

³ Там же. С. 37.

уйдет, – сказал он <Лучников>. – У меня разбита голова, а у женщин сильно развит инстинкт жалости. Таня не двигалась. <...> – Таня, скажи ему, что ты моя, – попросил Лучников. – Да встань же ты, хоть вытри мне лицо. Оно разбито»¹. В эпизоде лучниковского насилия модель любви-жалости подвергается уже откровенной физиологизации: «– Не можем говорить? – бормотал он, захлебываясь в слезах. – Храним профессиональную тайну, товарищ сотрудник? Однако спасти жизни ты можешь, можешь? Что же ты меня-то спасаешь, а Володечку не спасла, падла, ditry cunt, шлюха наемная... Изверглись все накопившиеся в нем ничтожность, слабость и страх, и она отвечала на могучий этот фонтан своими взрывами омерзительной жалости и защиты»²). Причем оба смысловых пласта скорее навязываются героине, нежели имманентно присущи ей.

Именно этим объясняется двуплановость восприятия героини окружающими ее мужчинами: с одной стороны, их восприятие отличает отчетливо выраженная установка на снижение образа Татьяны (Гангута дает ей прозвище «сексапилочка», Лучников определяет ее как «елочка-дешевочка»). Вместе с тем игра на снижение сочетается с осознанием существования иного плана в структуре образа Татьяны: «именно Лунина с ее поблескивающими глазами на загорелом лице, в ее сногшибательной по скромности и шику белой куртке как бы сказала в тот вечер Гангуту прямо в лицо: ты, Виталька, расплзающийся мешок дерьма, выключайся и катись на свалочку, спекся»³; «Лучников увидел ту, которая поразила его десять лет назад, – лихую московскую девку, которая может и, как шлюха, дать где-нибудь в ванной, а может и влюбить в себя на всю жизнь»⁴. Иными словами, Татьяна выступает, скорее, как объект интеллектуальных спекуляций других героев.

На авторском уровне акцентированием «сконструированности» образа героини, ассоциативно сближаемой с Татьяной Лариной, становится пародийно восстанавливаемая сюжетная модель «Евгения Онегина», причем, отсылающая не только к пушкинскому тексту, но и к арии Гремина из либретто К. Шиловского: «– Татьяна, пойдем со мной! – крикнул Лучников. – Неужели ты не пойдешь сейчас? – Слушай, белый, если ты где-нибудь трахнул Таньку, не воображай, что

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 175 – 176.

² Там же. С. 340.

³ Там же. С. 66.

⁴ Там же. С. 168.

она твоя, – мирно сказал Суп. – Она моя. Иди, белый, иди добром. У тебя в Крыму герлы табунами ходят, а у меня она – одна. <...> – Сейчас ты увидишь... сейчас... сейчас... – бормотал, нависая над женщиной, огромный мужик. – Сейчас ты увидишь, как мы с ней... как у нас... бей, чем хочешь... не растащишь... у меня в жизни ничего нет, кроме нее... все из меня Родина выжала, высосала... только Таньку оставила... я без нее ноль... – Уходи, Андрей, – незнакомым голосом сказала Татьяна¹.

Окончательной профанацией данной сюжетной модели становится подмена этического аспекта любовного треугольника политическим фарсом. КГБ предлагает героине «в интересах государственных дел чрезвычайной важности» стать «женой Андрея Арсениевича Лучникова, законной супругой или другом... но обязательно его неотлучным спутником»². Обнажением этого политического фарса и своей роли в нем становится для героини эпизод после нападения на нее «Волчьей Сотни»; в гостиничном номере перед зеркалом (зеркало создает ситуацию идентификации героини) Татьяна сначала расщепляет свое «Я», обособляясь от «изможденной безумной девки» («Ей лет 18, думала Таня про себя, она проститутка и шпионка, вернулась после грязной ночи вся в синяках от грязных дьявольских лап, чем се наградили за эту ночь – сифилисом, триппером, лобковыми вшами? Кому она еще продалась, какой подонческой службе? Пустила всю воду и пытается отмыться»³), а затем осознает эту часть себя как свое «я» (здесь особенно значимым становится пародирование традиционного концепта «русская женщина»): «Это не она там стоит, не грязная курва, которую все куда-то тащат и рвут на части. Это я там стою и замутняюсь, 38-летняя мать двух любимых детей, жена любимого и могучего мужа, бывшая рекордсменка мира, любовница блестящего русского джентльмена, настоящая русская женщина, способная к самопожертвованию, “коня на скаку остановит, в горящую избу войдет...”»⁴.

Конструируемый характер и концепта «русская женщина», и самого образа «нутряной России», символизируемый им, ярче всего обнаруживаются эпизодами первой и последней встречи Андрея и Татьяны. Впервые героиня появляется в «Аркадах Воображения», что сра-

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 176 – 177.

² Там же. С. 183.

³ Там же. С. 267.

⁴ Там же.

зу же формирует особый ракурс восприятия метанаррации Лучникова. Окончательным обнажением фикциональности данного метанарратива становится двойственный финал судьбы Татьяны, представляющий собой трагифарсовое решение мифологемы смерти/возрождения и вписывающий ее в карнавализованный исторический дискурс. Первый вариант составляет решение Татьяны уехать с Бакстером, при этом место их дальнейшей жизни, являющееся результатом именно ее выбора, символически акцентирует начало новой жизни: «– ОК., – сказал Бакстер. – Где вы хотите жить, Таня? – В Новой Зеландии, – сказала она. – ОК., – кивнул он. – Там есть чудесные места и вовсе не так скучно, как некоторые полагают. – Ну вот... вот... в Новой Зеландии... – забормотала Таня. – Вот-вот-вот... Нью Зиленд... там, где не скучно, как некоторые полагают. <...> – Неужели это правда, Бак? – Она уже поняла, что и в самом деле спасена, что тупик вдруг раздвинулся и вдалеке появилась блаженная Новая Зеландия...»¹. Вторым вариантом судьбы – гибель героини; во время похорон Кристины взгляд Лучникова натывается на расположенную рядом могилу с черным мраморным крестом и выбитым на нем именем – Татьяна Лунина. Причем, оба эти варианта стягиваются воедино упоминанием собора Святого Владимира на мысе Херсонес, именно туда Татьяна просит заехать Бакстера перед тем как навсегда покинуть остров Крым и там же находится ее могила.

Таким образом, реализуемый героем интеллигентский дискурс подчеркивает невозможность структурировать хаологическую концепцию истории и привнести в нее теологический смысл. В статье Андрея Лучникова «Ничтожество» основой социального сдвига, определившего существование тоталитарной системы, называется процесс, возникновение которого связывается с многовековым противостоянием в России высокой – низкой культуры, Востока – Запада, сформировавших единое противостояние массы и личности. Каждая из этих моделей определяет этап существования России: первые две оппозиции, укорененные в XIX веке, формируют мессианский характер русской культуры, последняя порождает идею государственного мессианизма, символическим воплощением которого является *Основополагающая идея*. При всей разности исходных установок мессианская доминанта приобретает внеличный характер, и как следствие этого вписывается в хаологическую концепцию истории. Воплощением этого стано-

¹ Аксенов В. Остров Крым. С. 352 – 353.

вится зеркальное построение образов Андрея Лучникова и Кузенкова. Внешне их социальные роли совершенно противоположны – оппозиционер и партийный функционер. Логика жизни каждого из них подчинена исполнению этой роли: Лучников совершает «хождение в народ», Кузенков участвует в иерархических играх. Вместе с тем выстраивается единая модель поведения героев с детьми, возлюбленными и в процессе социализации. В результате этого внешняя полярность уничтожается их вписанностью в биопсихологические закономерности исторического развития. И в том, и в другом случае это становится основой драматизации образов героев, сужение до социальной роли делает их слепым орудием мессианской идеи, причем, акцентируется представление о напрасной жертве: Кузенков поглощается *Основополагающей идеей*, Лучников – идеей *общей судьбы*.

В романе Т.Толстой «Кысь» репрезентация интеллигентского дискурса оказывается уже лишена той серьезности и драматичности, которая была ей свойственна в аксеновском романе. Если В. Аксенов совмещает две позиции, одновременно пребывая внутри интеллигентского дискурса и рефлексирова по этому поводу, то младшая его современница представляет в основном отрефлексированный вариант интеллигентского дискурса. Как следствие этого она имеет дело не с ним самим, а с тем вариантом, который М.Ю.Лотман называет метаинтеллигентским дискурсом, разводя его с первоисточником. Специфической приметой метаинтеллигентского дискурса становится, по мнению М.Ю.Лотмана, мифологизм, который в отношении интеллигентского дискурса присутствует, скорее, имплицитно, актуализируясь при его описании, но не при его трансляции: «Мифологичность пронизывает все мироощущение интеллигенции с ее утопическим эсхатологизмом, профетизмом, постоянными мифическими страхами и специфическими интеллигентскими суевериями. Весь интеллигентский дискурс в основе своей глубоко мифологичен»¹. Взгляд изнутри обеспечивает замещение мифологизма литературностью².

¹ Лотман М.Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса). С. 148.

² «Одной из наиболее характерных особенностей интеллигентского дискурса является его выраженная ориентация на художественную литературу. Ориентация эта – двоякая, она в равной мере касается как интеллигентского текста, так и его метатекста. Во-первых, интеллигенту свойственно «делать жизнь» с того или иного литературного персонажа, равно как и интерпретировать жизненную ситуацию сквозь призму литературы, т.е. жизнь по отношению

Метаинтеллигентский дискурс эксплицирует имплицитно заявленный мифологизм интеллигентского дискурса, именно это имеет в виду М.Ю. Лотман, говоря об особом характере мифологичности интеллигентской авторефлексии: «Интеллигентский дискурс принципиально прогрессивен (в этимологическом смысле этого слова), он направлен вперед, из ничего – во все, из прошлого – в будущее, кодируемое в терминах утопии и эсхатологии. Метаинтеллигентский дискурс, напротив, регрессивен, в основе его лежит мифологический комплекс золотого века. Интеллигенция, царственная по своему происхождению (она – детище Петра I), имела блистательное прошлое, которого современная интеллигенция не достойна, как и самого своего имени. Если с точки зрения исходного интеллигентского мифа интеллигенция – новые люди, малый остаток – переживет гибель (старого) мира и узрит новое небо и новую землю, то рефлектирующая интеллигенция разрабатывает противоположный миф: интеллигенция умерла, а жизнь продолжается. Впрочем, тут же, как правило, добавлялось: интеллигенция мертва, но она возродится. Профетизм интеллигентского дискурса проецируется и в область рефлексии»¹.

Репрезентация «мифологического комплекса золотого века», характерна в романе для *Прежних*, причем в данном случае взаимодействие интеллигентского и метаинтеллигентского дискурсов: образный уровень (Никита Иваныч и Лев Львович) реализует первый из них, авторский уровень обнажает тот механизм мифологизации, который свойственен второму. Актуализация интеллигентского дискурса подчеркивается в романе наличием *перерожденцев*, приравненных в новом мире к животным и отражающих пласт обыденного существования. Благодаря этому актуализируется культурная дифференциация мира до Взрыва: интеллигенция – потребители. Само выделение образной пары Никита Иваныч – Лев Львович является многократно обыгрываемой, в том числе и в пародийном ключе, дихотомии славяно-

к литературе вторична. Во-вторых, когда заходит речь о типичных интеллигентах, то в качестве примеров таковых фигурируют не столько реальные люди, сколько литературные персонажи, последние выступают в функции своего рода «эталонных» интеллигентов. <...> Итак, интеллигент – это, в первую очередь, литературный тип (вроде пресловутого лишнего человека – не случайно, что эти типажи интерферируют), литературна его сущность, литературно происхождение» (Лотман М.Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса). С. 147 – 148).

¹ Там же. С. 148.

фильства – западничества, определяющей не только русскую общественную мысль, но и интеллигентский дискурс как таковой. Никита Иваныч транслирует «почвеннические» идеи, Лев Львович – «западнические» («Запад нам поможет»).

Главной задачей *Прежних* становится ретрансляция культурного комплекса, призванного обеспечить телеологичность «новой» истории. Реализацией этого становится попытка преодоления атемпорального сознания *голубчиков*, проецирования в новую реальность прежней модели исторического развития: «А Никита Иваныч рассуждает: ну что ж, с другой стороны, хвост свойствен приматам; в глубоком прошлом, когда еще люди не вышли из животного состояния, хвост был нормальным явлением и никого не удивлял; очевидно, он начал исчезать, когда человек взял в руки палку-копалку; теперь же это атавизм; но что меня беспокоит, так это внезапный возврат именно этого специфического органа. К чему бы это. Все ж таки у нас неолит, а не какое-нибудь дикое общество; к чему бы это. <...> ...возрождения духовного! Пора бы уж! Чаю братства, любви, красоты. Справедливости. Уважения друг к другу. Возвышенных устремлений. Желая, чтоб место мордобоя и разбоя заступил разумный, честный труд, рука об руку. Чтобы в душе загорелся огонь любви к ближнему»¹.

Метаинтеллигентский дискурс в большей степени репрезентируется пушкинским кодом, структура которого в романе двучастна и складывается из взаимодействия мотива пушкинского *имени*, семантический потенциал которого утрачен не только голубчиками, но и *Прежними*, пушкинского *слова*, выступающего объектом нового творческого акта. При этом мотив *имени* формирует метаинтеллигентский дискурс, а мотив *слова* включается в реализацию национального нарратива. Важной составляющей функционирования пушкинского *имени* становится не только его десемантизация в культуре *голубчиков* (итоговым моментом становится замещение пушкинского *имени* «пушкинским-кукушкиным», обыгрывание фразы А. Григорьева «Пушкин – наше все» приводит к превращению имени Пушкина в пустое означаемое)², но и

¹ Толстая Т.Н. Кись. С. 139 – 140.

² В романе реконструируется характерная особенность массового сознания, закрепленная в разговорной речи: переложение ответственности за какое-либо действие или поступок на абстрактную фигуру – Пушкина. Так, в произведении появляется фраза Кудеярова, обращенная к Бенедикту: «А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть...» (Толстая Т.Н. Кись. С. 313).

его опредмечивание в культуре *Прежних*, доминантой которой является принцип ретрансляции культуры прошлого, овеществления ее в атрефактах.

Отражением этой последней тенденции выступает в романе проект Москва, центральным звеном которого оказывается деревянная скульптура Пушкина, заказанная Бенедикту Никитой Иванычем и повторяющая известную скульптуру А.М. Опекушина. Здесь особо примечательным становится не только факт пародийного обыгрывания генеалогии А.С. Пушкина («Стало быть, вот он у нас стоит, сердешный, шум уличный слушает, как заказывали, – из-за угла повернешь и видишь его, на пригорке, на ветру, черного такого. А эта древесина, дубельт, всегда от дождей чернеет»¹) и самой природы творческого акта², но и частотность использования определения «буратина», включающегося в синонимичный ряд с номинациями «идол» и «символ»: «...дерево дубельт – хорошее дерево для буратины, и на ведра хорошо, и бочки из него знатные. Клель – тоже отличное дерево, и на веники самое оно, и орешки вкусные, и много чего, но резать символ с него несподручно, потому что смола, натеки большие, липкие. <...> Много еще всяких пород, али сказать, разновидностей, еще когда их пересчитаешь, а мы все, почитай, знаем. Вот сейчас кору обдерем, долотом ямки наметим... к свадьбе и спроворим идола»³. Включение в этот номинативный ряд «буратины» обозначает потенциальное присутствие сюжета преображения, который, однако, остается нереализованным. Превращение пушкинского *имени* в пустой знак представляется полемически заостренным в отношении латинского высказывания завершающего эковский роман и становящегося предметом лотмановской рефлексии – «роза увяла, а слово “роза”, имя “роза” пребыло»⁴.

¹ Толстая Т.Н. Кись. С. 178.

² Уже многократно отмеченная исследователями отсылка к Л.В. Дубельту, члену Главного цензурного комитета, известному тем, что требовал недопущения к печати сочинений А.С. Пушкина, становится практически открытой профанацией попыток реконструкции идеи творчества как таковой.

³ Толстая Т.Н. Кись. С. 146 – 147.

⁴ Вполне допустимым представляется интертекстуальная соотнесенность текста Т. Толстой с романом «Имя розы» У. Эко; их роднит та семиотическая проблематика, которая составляет смысловой каркас эковского произведения. При этом Т. Толстая апеллирует к тексту У. Эко через призму лотмановского анализа, который является одним из самых значимых интертекстуальных следов в «Кыси». В романе обыгрываются модели культуры, выделенные

Попытка вещной фиксации пушкинского имени и сам проект Москва становятся своего рода пародийным обыгрыванием концепции «места памяти» (П. Нора), выступающей «...зеркалом нашей идентичности и хранилищем правды о нас, ждущей расшифровки». Комментируя эту концепцию, М. Ямпольский отмечает: «Человек стоит на обочине истории, не зная, как в нее вступить, ведь она всегда являет ему себя как уже минувшее, как прошлое. В этой ситуации память оказывается единственной возможностью «подключения» прошедшего к настоящему, единственным инструментом актуализации истории. Но действует она в этой актуализации как принципиально антиисторическая сила. <...> Речь идет ... о превращении живого настоящего в пробудитель воспоминания о прошлом»¹. Иными словами, теологизация истории трансформируется в ее эмблематизацию: «Место памяти в широком смысле слова подменяется названием – именем». Пародийным воспроизведением памяти как способа актуализации истории становятся в романе столбы, призванные напомнить о былой топонимике Москвы, который ставит Никита Иваныч. Несостоятельность подобной модели памяти высвечивается в разговоре Бенедикта с Никитой Иванычем и Львом Львовичем. Отсутствие понимания абстрактных знаков голубчиками сочетается здесь с обозначением иной концепции истории.

М. Фуко в работе «Ницше, генеалогия, история» подчеркивает необходимость «...сделать из истории такое употребление, которое раз и навсегда преодолело бы модель, метафизическую и антропологическую одновременно, памяти. Речь идет о том, чтобы превратить историю в противоположность памяти, и, как следствие, развернуть в ней иную форму времени»². Поэтому невозможность реализовать традиционную концепцию памяти как манифестации ценностного смысла истории не столько становится способом пародирования нового мира голубчиков, сколько демонстрирует исчерпанность подобной концеп-

Ю.М. Лотманом в «Имени розы» («целостность» как воплощение средневековой культурной модели, носителем этого типа мышления становится Хорхе, а ее символической репрезентацией – библиотека, воплощением модели «расчленения, анализа» становится в романе Вильгельм Баскервильский), наполняя их новым содержанием благодаря актуализации потенциально присутствующего в романе У. Эко семиотического восприятия истории.

¹ Ямпольский М. Настоящее как разрыв. Заметки об истории и памяти // НЛО. 2007. № 83.

² Фуко М. Ницше, генеалогия, история // URL: <http://www.nietzsche.ru/look/fuko.php> (дата обращения 30.05.2010).

ции как таковой: «– А какой смысл в вашей, с позволения сказать, деятельности? В столбах? – То есть как? – память! – О чем? Чья? пустой звон! сотрясение воздуха! <...> – Нет там вашей “фиты”, – поддержал и Лев Львович. – А вот и есть! – закричал ополоумевший Истопник, – “Никитские ворота” – это моя вам фита, всему народу фита! Чтобы память была о славном прошлом! С надеждой на будущее! Все, все восстановим, а начнем с малого! Это же целый пласт нашей истории! Тут Пушкин был! Он тут венчался! – Был пушкин... Тут и Витя был. <...> – О чем ты говоришь, какой Витя, при чем тут Витя... – Да вон, на столбе, на столбе-то! “Тут был Витя”! Ну и ну, я же только что прочел! – Но это же совершенно неважно, был и был, мало ли... Я же говорю про память... – Вот он память и оставил! Затем и резал! Чтoб знали, – кто пройдет, – помнили накрепко: был он тут! <...> – Так, – сказал Никита Иваныч, выставляя вперед обе ладоши. – Спокойно. Сейчас - погоди! - сейчас я сосредоточусь и объясню. Хорошо. Ты в чем-то прав. Человек – это важно. Но! В чем тут суть? – Никита Иваныч собрал пальчики в щепотку. – Суть в том, что эта память – следы внимательно, Бенедикт! – может существовать на разных уровнях...»¹. Основанием подобной интерпретации служит переакцентировка Т. Толстой антиутопической модели в культурологическом контексте; *Взрыв*, разделяющий мир *Прежних* и *голубчиков*, достаточно отчетливо соотносен с лотмановской теорией культурного взрыва

Социокультурным репрезентантом метаинтеллигентского дискурса становится в романе мифологизация Запада. В этом случае происходит трансляция этиологического мифа русской цивилизации, «прихода» Рюрика на киевское княжение («– Ну как вы мыслите, – Никита Иваныч спрашивает, – ну будь у вас и факс и ксерокс. В теперешних условиях. Предположим. Хотя и невероятно. Что бы вы с ними делали. Как вы собираетесь бороться за свободу факсом? Ну? – Помилуйте. Да очень просто. Беру альбом Дюрера. Это к примеру. Черно-белый, но это не важно. Беру ксерокс, делаю копию. Размножаю. Беру факс, посылаю копию на Запад. Там смотрят: что такое! Их национальное сокровище. Они мне факс: верните национальное сокровище сию минуту! А я им: придите и возьмите. Володейте. Вот вам и международные контакты, и дипломатические переговоры, да все что угодно!»²), который, в свою очередь, пародийно взаимодействует с библейским ми-

¹ Толстая Т.Н. Кысь. С. 264 – 267.

² Там же. С. 227.

фом грехопадения («— Что значит нету! — рассердился Лев Львович. — Запад всегда есть. — Но мы про это знать не можем. — Нет уж, позвольте! Мы-то знаем. Это они про нас ничего не знают. — Для вас это новость? Лев Львович еще больше помрачнел и ковырял стол. — Сейчас главное — ксерокс. — Да почему же, почему?! — Потому что сказано: плодитесь и размножайтесь! — Лев Львович поднял длинный палец. — Размножайтесь!»¹).

Десакрализация культурософичности Запада и, как следствие, его жизнотворческой роли обеспечивается восприятием Запада в контексте андерсоновской концепции музеификации, в рамках которой западная стратегия предполагает создание бесконечных «серийных рядов», обеспечивающих «историческую глубину» того или иного национального поля (этим объясняется появление в диалоге *Прежних* темы ксерокса и факса)². Фикциональность подобной практики высвечивается ее травестированной реализацией Бенедиктом. Объектом экспансии в этом случае оказывается терем Федора Кузьмича, причем связь с западной стратегией четко акцентирована самим героем: «Все открылось, как в полдень. Вот же! Вот!.. Вот, прямо перед ним, нетронутый, нетраченный, полный до краешка ларец, волшебный сад в цветах и плодах, — в бело-розовом кипенье, истекающий сладчайшим соком, как миллиард спелых огнецов! <...> На юге, верно! Вот запад-то и помоги! Свет-то с запада, звезда-то путеводная! Все и осветила!»³.

Оба варианта альтернативной метанаррации, создающейся на основе эксплуатации интеллигентского дискурса, демонстрируют кризисное состояние традиционного исторического сознания в условиях тотальной деконструкции исторического дискурса. Разность звучания данных нарративных практик связывается прежде всего с особенностями их функционирования: реализация интеллигентского дискурса в романе В. Аксенова «Остров Крым» «зоной сознания» героя обеспечивает четко выраженную его драматизацию, соответственно как и карнавализация интеллигентский дискурс включается в деконструкцию истории посредством своего искажения, утраты структурирующей роли. В отличие от этого «Кысь» Т. Толстой репрезентирует «метаин-

¹ Толстая Т.Н. Кысь. С. 226 – 227.

² См.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Бенедикт Андерсон. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001. 288 с.

³ Толстая Т.Н. Кысь. С. 284.

теллигентский дискурс» уже на уровне авторского сознания, напрямую связывая его с процессом разрушения исторического нарратива.

В реконструкциях истории кодификатором альтернативной метанаррации выступает цивилизаторский дискурс, способом репрезентации которого становится проект «модерн». Начало процесса модернизации большинство современных исследователей связывают с эпохой Возрождения, когда начинает формироваться само понятие «мировая история». Так, например, Э. Дуссель относит это событие к португальской экспансии XV века, когда открытие Америки сделало мир пространством разворачивания единой «мировой истории» («до этого времени империи и культурные системы просто сосуществовали в пространстве и времени»). Оформление проекта «модерн», по свидетельству того же Ю. Хабермаса, происходит в XVIII веке, когда философы Просвещения дали ему формульное обозначение¹.

«Метаповествование западной европоцентристской цивилизации» базируется на концепции линейного, телеологически направленного времени, т.е. «мировая история» практически сразу же оказывается сопряжена с идеей стадильности исторического процесса: «Проект Просвещения дал европейской исторической мысли представление о стадильном развитии человеческих обществ. Социальная теория XVIII века, указывает Карлос Жакос, представила наш современный «стиль рассуждения» (style of reasoning): теперь в научном дискурсе непохожие на европейцев жители иных континентов стали называться не просто «дикарями» (savages) или варварами (barbarians), но «примитивными» (неразвитыми), «первобытными» (primitives). Стадильная теория философии стала теорией исторической и, по мнению Жакоса, повлекла эпистемологические изменения в историческом «стиле рассуждения»². Иными словами, идея стадильности процесса истории достраивает представление о цивилизаторской миссии Европы и, как следствие этого, западная модерность последовательно реализует колониальный дискурс.

М.В. Тлостанова, анализируя концепцию исследователя глобализации В. Миньоло, отмечает, что «сложнейший процесс модернизации осмысливается <им> посредством понятий “колониального разли-

¹ См.: Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопр. философии. 1992. № 4. С. 40 – 53.

² Маловичко С.И. Универсалии модернистской науки и историческое знание социума // URL: www.csu.ru/files/history/35.rtf (дата обращения 31.05.2010).

чия” и “колониальной власти”. По словам ученого, в основе всех культурных моделей современности – от цивилизаторских миссий XIX века до идеологии развивающихся стран после Второй Мировой войны и культурно-экономической глобализации в 90-е годы XX века лежит одна общая и тщательно скрываема черта – колонизация и колониальность власти, постоянное порождение и воспроизводство “колониального различия”, проникавшее во все сферы человеческой деятельности и определявшее все основные культурные модели современности¹. Доминирование колониального дискурса характеризуется появлением особого типа «субстанционалистской самоидентификации, позволяющей рассматривать себя самого как субъекта по преимуществу, носителя цивилизационной миссии, а свою историю – как ось истории человечества»².

В двух рассматриваемых нами произведениях предметом авторского осмысления становятся те этапы российской истории, которые могут быть рассмотрены как точки бифуркации в отношении проекта «мировой истории». Судьба «европейского» проекта оказывалась в центре внимания на всем протяжении существования историософского романа, однако если на рубеже XIX – XX столетий доминантной являлась проблема мутаций «европейского» проекта, создающих ложную идентичность России, то теперь акцент смещается и на содержание самого феномена модерности, и на проблему соотношения «локальной истории» России и «мировой истории». Именно это определяет своеобразную двусоставность цивилизаторского дискурса, который в равной степени реконструирует внутренний смысл западного европоцентристского метанарратива, призванного полностью реализовать универсалистский смысл исторической парадигмы, и его проекции на почву русской истории. В романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» прямой репрезентацией проекта «модерн» выступает Просвещение, персонификацией которого становится Вольтер. В этом проявляется своеобразие данного аксеновского текста, специфической приметой которого становится открытый диалогизм в отношении суще-

¹ Глостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. С. 17.

² Следзевский И.В. Образ России в контексте цивилизационных представлений // URL: www.lfhachev.ru/.../2009/01_sekcia_1/Sledzevsky_1.doc (дата обращения 30.05.2010).

ствующих концепций постмодерности¹. В «Приключениях Эраста Фандорина» способом реализации цивилизаторского дискурса является утопия «Азazelь» и «европейский» проект как таковой. Ориентация на универсалистские претензии цивилизаторского дискурса, замещающего теологический дискурс, приводит к присвоению им теологического смысла, формируя своего рода историческую теологию. Деконструкция подобных моделей последовательно осуществляется в каждом из этих произведений. В романе В. Аксенова это достигается широкой эксплуатацией всех регистров постмодернистской иронии, декодирующих универсалистские амбиции проекта Просвещение, в акунинском цикле деконструкция обеспечивается совмещением цивилизаторского дискурса с широко востребованной детективной сюжетной схемой всемирного заговора и схемой шпионского романа – «Большая игра».

Вычленение цивилизаторского дискурса связывается с появлением образа нарратора, присваивающего себе демиургические функции, ориентированные на восстановление исторического референта, призванного в конечном итоге реабилитировать метанарративность истории. Так, вольтеровский нарратив в романе В. Аксенова позволяет воспринять проект Просвещения как феномен пересоздания жизни, новый момент творения, не случайно, в дискуссиях «Остейзского кумпанейства» постоянно акцентируется «невтонианская» модель мира как новая точка отсчета мироздания: «Фон-Фигин. Послушай, Вольтер, чтобы прочесть все ваше энциклопедическое издание, не знаю, хватит ли человеческой жизни! Чего там только нет: сталь, сельское хозяйство, иглы, бронза, сверлильные машины, рубашки, чулки, обувь, хлеб, гравировка, чеканка, оружие, порох, булавки (подумать только, восемнадцать операций для изготовления единой штучки!), обзор философии, полотна, христианство, удавы, красота, игральные карты, нетерпимость, музыка... Да ведь естли б наша цивилизация в одночасье погибла, ее бы можно было восстановить по этим двадцати восьми томам! Иной раз посещает мысль все забросить, удалиться в усадьбу и читать, читать. Вольтер (хохочет) Да тебе не хватит, мой ми-

¹ Не случайно, большинство теоретиков, включенных в контекст постмодерности, как, например, Ю. Хабермас («Философский дискурс о модерне»), напрямую связывают возникновение исторического сознания модерна с историческим Просвещением конца XVIII века.

лый Фодор, ни свечей, ни дневного света!»¹. Косвенным подтверждением демиургической природы вольтеровского нарратива становится признание Николая Лескова: «Мир без Вольтера – полнейший вздор, сплошная облискурация. Зачем мы строим сей град, к чему воевать султана, весь этот мусульманский мрак, ежели погас наш свет?»². Универсализация просвещенческого нарратива получает в романе В. Аксенова подчеркнuto пародийное выражение: «Вольтер торжествующе кукарекнул: “Солнце, вставай!” Первый лучик тут же порскнул из-за трубы напротив»³.

Тотальный характер вольтеровского нарратива связывается с его доминантной, структурирующей ролью (причем, здесь вновь пародийно обыгрывается «невтонианская» модель мира – «Вольтер вращался в центре, словно солнце со своим хороводом планет»), Дидро, Д’Аламбер и другие мыслители воспринимаются лишь как проекция вольтеровских сочинений: «... все эти сравнительно со мною молодые люди были воспитаны на моих сочинениях, однако они говорили так, словно сами все придумали»⁴; Фридрих Второй и Екатерина также начинают рассматриваться как реализация утопического проекта Вольтера о «совершенном суверене», соединившем «в одном лице владыку с философом»: «Мы жаждем объединить в одном лице владыку с философом, дабы получить совершенного суверена. Этот идеал мог воплотиться во Фридрихе, а сейчас, быть может, воплощается в Екатерине»⁵. Реализация вольтеровского нарратива происходит в рамках все той же нарративной практики, поэтому в отношении всех последователей философа акцентируется их функция нарратора как господствующая примета их исторического облика – «Наказ» Екатерины, который Вольтер называет «великой Утопией», и поэтическое творчество Фридриха.

Просвещение как нарративная стратегия претендует на статус нового структурирования «не-времени»/«не-жизни», выступая в качестве замещения теологического нарратива. Формальным выражением этого становится видимое противоборство проекта Просвещения и хаотической природы времени, знаковыми воплощениями которой выступа-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 371.

² Там же. С. 537.

³ Там же. С. 100.

⁴ Там же. С. 376.

⁵ Там же. С. 373.

ют триединый образ Сорокапуста – фон Курасса – Видаль Карантца, а также образы самозванцев Казака Эмиля и Петра III. Вполне традиционно для поэтики «Вольтерьянцев и вольтерьянок» данное противостояние получает два варианта решения: один вписывается в тенденцию карнавализации истории и непосредственно связывается с образом Вольтера как нарратора, второй вариант, концептуализируясь, демонстрирует фикциональный характер просвещенческого проекта.

В первом случае значимым становится появление целого ряда inferнальных образов – неизменных спутников Вольтера, чертиков Ферне: Энфузье, Ведьма Флефье, Суффикс Встрк, Китаец Чва-Но, Лефрукк, Мусульманин Эльфуэтл, Шут Гутталэн и ангелочка Алю. Зоморфность большинства этих образов¹ представляет собой обыгрывание широко растиражированного сюжета подчинения сверхреальных сил воле ученого-чернокнижника. Вместе с тем своеобразная национальная конкретизация inferнальных образов создает карнавализованную ситуацию (а la венецианский карнавал). Иными словами, акцентируется несостоятельность нарратора, заклинающего хаос истории. Просвещенческая утопия постоянно «срывается» в вольтеровские войны, которые построены по единой сюжетной схеме: нападение врагов – бегство последних – погоня – битва, в ходе которой герои оказываются на грани между жизнью и смертью – провал. Троекратное повторение одной и той же модели, своеобразное движение по кругу, закольцованность создает эффект «дурной бесконечности», воспроизводящей, скорее, логику Хаоса.

Репрезентации Хаоса не ограничены определенным историческим этапом, поэтому второе имя Казака Эмиля, вначале артикулируемое как Барба Росса, превращается постепенно в Барбаросса. Примечательно, что образные персонификации Хаоса неизменно связываются с немецким контекстом: Сорокапуст «защищал в Кенигсберге свое титуло магистра черной магии», фон Курасса – фельдмаршал Пруссии, казак Эмиль ассоциативно соотнесен с планом «Барбаросса», Видаль Карантце трансформируется в знак фашистской свастики, Петр III, который «выдвигает свои голштинские полки, обмундированные на прусский манер», немец гораздо больше, чем сама Екатерина. Внутренним основанием подобного соотнесения становится восприятие немецкой

¹ Например: «На коньке крыши возле трубы под видом белки дремала ведьма Флефье», «Он [Лефрукк] сидел в углу залы в виде совы и изображал беспристрастность», «Лишь Энфузье булькал в фонтане, притворяясь жабой».

составляющей как синонима классической концепции истории. Помимо этого совокупность примет национального стереотипа, таких как педантизм и склонность немцев к упорядоченности, становится одной из репрезентаций европейской модерности. Наивысшим проявлением этого выступает образ фон Курасса, созданный им замок Шюрстин оказывается эталонным воплощением секретного механизма регулирования истории: «Естьли уж при слове “Пруссия” немедля всплывает слово “орднунг”, то при слове “орднунг” тут же выскакивает крепость Шюрстин... Ну а уж ежели заговорили мы о крепости Шюрстин, должно будет заметить, что ея восточное крыло, находящееся под властью самой секретной личности государства, фельдмаршала фон Курасса, зиждется над всей крепостью как юберорднунг, то есть сверхпорядок. Взять, к примеру, крупнейшую в цивилизованном мире картотеку важнейших секретов и досье государственных преступников; не всякая мышь обежит ее за год! Все двадцать этажей специально построенного каземата – десять вверх над землю, десять вниз под землю – заполнены тут стеллажами с ячейками, расположенными в строжайшем алфавитно-арифметическом порядке»¹.

Соответственно изначально заявленная поляризация Просвещения – Хаоса, которая подкрепляется на образном уровне противостоянием нарраторов Просвещения и эмблем Хаоса (Фридрих – фон Курасс, Вольтер – Видаль Карантце, Екатерина – Петр III/Казак Эмиль), постепенно начинает осознаваться как причина и следствие. Наиболее наглядным проявлением этого становится ситуация соотнесения героев с абстрактно-понятийной или персонифицированной репрезентацией истории. В. Аксенов резко разграничивает «статусы» своих героев по отношению к истории, тем самым обыгрывая модель «человека истории». Эталонным ее воплощением становится Вольтер, однако, постулируя это на образном уровне, В. Аксенов одновременно деконструирует утверждаемую модель. В данном случае этому способствует контекстуальное поле, порождающее эффект отождествления двух атрибуций героя – «история» и «призрак»: «К концу вступительной пьесы и по ломам прошел беспокойный ветерок. Как бы ненароком все стали бросать взгляды в глубину зала, где появился и облокотился на бархатный барьер худощавый морщинистый человек в голубоватом парике. Николя сразу догадался: “Миша, это он!”. Мишель дернул-ся: “Кто? Призрак?”. “Балда! Забудь о призраках! – горячо зашептал Ле-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 268.

сков. – Это он, к которому скакали! Устно означенная персона! Тсс, имени не произноси! Ведь он бросает вызов остракизму Церкви и Версаля! Мы с тобой свидетели истории! Готовься к действию, шевалье де Террано!”. “Подтолкни, когда начнется”, – прошептал Михаил. “Что?” – обещающе ответил Николай. “Как что? История!”¹. Вместе с тем замещение собой истории свойственно в романе не только Вольтеру, но и его антиподу Видаль Карантце, именно он пытается «заменить собою фигуру Музы Клио».

Художественный вывод В. Аксенова вполне согласуется с современной интерпретацией модерности, предполагающей выявление «помимо всем известной утопически просветительской, светлой, эгалитаристской, освободительной и пафосно-рациональной стороны – его “темной иррациональной, поработавшей стороны”...»². Разум как стержневой компонент проекта Просвещение вырождается в механизированную рационалистичность. Свидетельством этого становится вычленение дистанцированного восприятия вольтеровского нарратива, которое косвенно реализуют и Фридрих, и Екатерина, причем, своеобразное «прозрение» героев становится своего рода воплощением взгляда сверху, актуализирующим авторскую повествовательную точку зрения. В отношении Екатерины это связывается с ее «Наказом», по словам Вольтера, превращающим героиню в «одного из нас». Последний диалог Лескова и Земскова обнажает внутреннюю деформацию данного нарратива: «Она ведь души не чаяла в Вольтере... Однакож и думала постоянно о разочарованиях просветительского века. В конце семидесятых разочарования сии постоянно терзали ея душу. В ту встречу на ужине, смешанном с завтраком, она мне сказала: “Ах, Миша, России еще целый век придется расхлебывать вольтерьянские вольности”. Знаешь ли, она вообще была глубоко разочарованной личностью. Младые воспарения “Наказа” не воплотились в жизнь. Об отмене крепостного права не приходилось и мечтать. Утопия просвещенной монархии тонула в море жестокости. Исторические предчувствия терзали ее. Уже тогда она опасалась, что разрушение религии, учиненное энциклопедистами, приведет Францию к анархии и да-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки.. С. 54 – 55.

² Глостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. С. 24.

лее – к деспоту. Даже и нашу пугачевщину она связывала с поветрием безбожия»¹.

Подобное же открытие хаотической стороны Просвещения оказывается свойственно Фридриху в момент бегства из Шюрстина после непосредственного взаимодействия героя с персонафицированным воплощением иррациональной стороны «модерности». Доминирующей темой стихотворения, которое складывает император в этот момент становится неполнота ratio: «Где ты, вселенная Ньютона,/ Скрываешь свой священный смысл?/ Пошто созвездий многотонных/ Не знаем мы природных числ?/ Нам дан весьма солидный разум,/ Но почему нам невдомек,/ Что кроется в красотах розы/ И в таинствах священных мекк? <...> В чем наших дней угар и пафос?/ Пошто Ньютон лежит в трубу?/ Не спрашивай! Поймешь сей фокус/ И тут же вылетишь в трубу!»². Знаком включения авторской точки зрения в зону сознания героя выступает парафраз блоковских «Скифов», что возвращает читателя к дихотомии концептов «Россия» – «Запад»: «Дерзает вдохновенно молодь,/ Но не проник до черных дыр/ Ни сумрачный германский желудь,/ Ни галльский острый мухомор».

Помимо этого самым явным образом трансформации рациональной грани Просвещения в темный иррациональный хаос является судьба «греческого» проекта, составляющего одну из основных тем в «Избранных фразах, взятых автором повести из переписки друзей, кои якобы никогда в жизни не зрили один другого воочью» и неоднократно упоминаемой в основном повествовании: «В этом проекте есть историческая логика, так полагали участники “кумпанейства”. Российское царство сотворено Византией. Без греческих монахов не рождена была бы и наша азбука, а церковь наша есмь византийская церковь. Так почему бы нам не освободить греков – да и самих турок, между прочим, – от жестокого тирана Мустафы, не образовать новую российско-греческую Византию, в коей соединились бы исторические христианские традиции с европейским просвещением? В сем возрожденном Константинополе всем религиям была б обеспечена свобода совести, включая и мусульманство»³. Реализация «греческого проек-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 538.

² Там же. С. 296.

³ Там же. С. 317 – 318. «Греческий проект» представлял собой масштабную внешнеполитическую модель развития Российской империи, его основу составляло завоевание в ходе русско-турецкой войны 1768 – 1774 годов

та» в России становится отражением «пафосно-рациональной стороны» Просвещения, тем более очевидной становится двуполюстность самого просвещенческого нарратива, проявляющаяся в разговоре казака Эмиля и Петра III, который представляет собой пародийное обыгрывание «греческого проекта» Екатерины II: «Давай уж вместе войдем в Русску-Матку, соберем большое войско, я орду кайсын-кайсацкую высвищу, ты своих голштинцев отбарабанишь, свалим Катюку да два

Константинополя, который должен был стать центром новой Греческой империи, престол должен был достаться Константину (брату Александра I), образовав тем самым династическую унию под скипетрами «звезды севера» и «звезды востока». Глубинным историческим фактором, мотивирующим претензию одного из членов российской императорской фамилии на престол новой Греческой империи, стала «религиозная преемственность Российской империи по отношению к Константинопольской. Россия получила свою веру из греческих рук, в результате брака киевского князя и византийской царевны, и потому выступала теперь в качестве естественной избавительницы греков от ига неверных. Это обстоятельство вносило в возникшие между россиянами и греками отношения новый оттенок, ибо Россия оказывалась не только покровительницей Греции, но и наследницей или, продолжая родственную метафору, дочерью, которая должна возратить своей старшей и одновременно младшей родственнице давний долг» (Зорин А. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII первой трети XIX века. М.: Новое лит. обозрение, 2004. С. 36).

В этой ситуации присоединение Крыма, по условиям Кучук-Кайнарджийского мирного договора исключенного из состава Османской империи и формально провозглашенного независимым государством во главе с ханом Шагин-Гиреем, воспринималось как промежуточный этап реализации долгосрочного «греческого проекта»: «Помимо своего выигрышного стратегического положения Крым обладал для России громадным символическим капиталом. Он мог репрезентировать сразу и христианскую Византию, и классическую Элладу. Это была территория, колонизированная в древности Грецией и богатая античными памятниками. С приобретением Крыма Россия получила свою долю античного наследия, дававшего ей право стоять в ряду цивилизованных европейских народов. С другой стороны, именно с берегов Черного моря брало начало русское христианство. <...> В Херсонесе Таврическом некогда принял крещение и вступил в брак с греческой царевной Анной князь Владимир, положив начало тому преемству, которое лежало в идеологической основе “греческого проекта”. Достигнув наконец места, где она обрела свою веру и впервые встретилась с греческой культурой, Россия должна была двинуться дальше к историческому центру этой веры» (Зорин А. Кормя двуглавого орла... С. 100).

царства там учредим, твое северное, а мое южное. Так и будем по содействию сидеть, два Петра Третьих. Будем по-шутейному с тобой лаяться, кто настоящий-то император, а по-дельному всех держать в трепете; эхма, гуляй гульбой, воля народная!»¹.

В «Приключениях Эраста Фандорина» своеобразной иллюстрацией исторической теологии, роль которой выполняет феномен современности, становится утопический проект леди Эстер, основу которого составляет либеральная утопия («Азазель») и – шире – цивилизаторская миссия Англии («Левиафан»). При этом отношения между этими двумя составляющими, с одной стороны, выстраиваются как взаимодействие утопии и идеологии, а с другой стороны, сам проект героини вскрывает механизм трансформации феномена утопии в антиутопию. Последнее становится возможным благодаря абсолютизации веберовского представления о западном отношении к «миру», вектором социального действия которого становится стратегия «овладения миром»². В данном случае подобная стратегия получает буквальное воплощение в сюжете всемирного заговора, основу которого составляет система «эстернатив». Обыгрывание данной сюжетной модели позволяет имплицитно реализовать поляризацию «всемирной» и «локальной» истории. Все более расширяющаяся система леди Эстер направлена на преодоление национальных и государственных границ, свидетельством этого могут служить слова Франца о своеобразном материнстве героини: «Мать родная для нас столько не сделала бы, сколько она сделала» и размышления Фандорина о семейной модели характерной для эстернатив: «И совершенно естественно, что по-настоящему все эти гении преданы только своему сообществу – ведь это их единственная семья, семья, которая защитила их от жестокого мира, вырастила, раскрыла в каждом его неповторимое “я”»³. В какой-то степени расширяющаяся сеть эстернатив перекликается с отчетливо прогова-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 340.

² М.Вебер вычленяет три варианта мироотношения, критерием дифференциации которых становится характер человеческой жизнедеятельности. Первый вариант соотносится им с конфуцианским и даосистским типом религиозно-философских воззрений и определяется как «приспособление к миру», второй связывается с индуистским и буддистским воззрением и обозначается как «бегство от мира», третий основывается на иудаистских и христианских представлениях и характеризуется как «овладение миром» (См.: Вебер М. Избранное. Образ общества / Пер. с нем. М.: Юрист, 1994. 704 с.).

³ Акунин Б. Азазель. М.: Издатель Захаров, 2002. С. 288.

риваемой в романе тенденцией вестернизации, но если в первом случае речь идет об идеальной модели, транслируемой миру, то во втором случае акцентирован главным образом политический аспект данной тенденции.

С одной стороны, идеи леди Эстер последовательно реализуют классическую версию утопии, предполагающей помещение созданного ею варианта истории в морально-этическое пространство: «Ее смысл – в культурно-историческом оправдании универсального проекта, порожденного данной цивилизацией»¹. В программе леди Эстер примечательным оказывается противопоставление двух символов, напрямую транслирующих ситуацию зарождения и функционирования либеральной утопии: «мирная революция» и «свирепый Молох общества»: «Сначала я просто хотела спасти бедных, обездоленных детенышей человеческих. Я хотела сделать их счастливыми – сколько смогу. Пусть сто, пусть тысячу. Но мои усилия были крупницей песка в пустыне. Я спасала одного ребенка, а свирепый Молох общества тем временем перемалывал тысячу, миллион маленьких человек, в каждом из которых изначально горит Божья искра. И я поняла, что мой труд бессмысленен. <...> И еще я поняла, что Господь дал мне силы на большее. Я могу спасти не горстку сирот, я могу спасти человечество. <...> Разве вы не видите, как стремительно в последние десятилетия развиваются наука, техника, искусство, законотворчество, промышленность? Разве вы не видите, что в нашем девятнадцатом столетии, начиная с его середины, мир вдруг стал добрее, разумнее, красивее? Происходит настоящая мирная революция. И она совершенно необходима, иначе несправедливое устройство общества приведет к иной, кровавой революции, которая отбросит человечество на несколько веков назад. <...> Каждый из моих детей – драгоценность, венец мироздания, рыцарь нового человечества. Каждый принесет неоценимую пользу, изменит своей жизнью мир к лучшему. Они напишут мудрые законы, откроют тайны природы, создадут шедевры искусства. И год от года их становится все больше, со временем они преобразуют этот мерзкий, несправедливый, преступный мир!»². Своеобразным указанием на легитимизирующую функцию проекта леди Эстер по отношению к проекту «модерн» становятся слова Эраста Фандори-

¹ Лавров А.Г. Проективность утопии // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2007. № 14 (92). С. 45.

² Акунин Б. Азазель. С. 289 – 290.

на о том, что «если б не пролитая кровь, я был бы целиком на вашей стороне...»¹.

Вместе с тем внутри утопической конструкции леди Эстер постепенно вырезает антиутопическое ядро. Данная динамика может быть осмыслена в контексте теоретических построений К. Мангейма, исследующих соотношение идеологии и утопии. По мнению исследователя, общим и в отношении идеологии, и в отношении утопии становится появление «трансцендентных бытию представлений», критерием же их дифференциации он считает характер реализации: «Идеи, которые, как оказалось впоследствии, лишь парили в качестве маскирующих представлений над уходящим или возникающим общественным порядком, были идеологиями; те же идеи, которые получили в последующем общественном порядке свою адекватную реализацию, были относительными утопиями»².

В романе Б.Акунина деконструкция теолого-исторического нарратива леди Эстер достигается перекодированием утопического характера данного нарратива в идеологический. Построения героини вполне укладываются в рамки либерально-гуманистической утопии, представляющей в типологии К. Мангейма второй тип утопического сознания. Его отличительной чертой становится противопоставление «“дурной” действительности “правильного” рационального образа»: «Однако она пользуется этим образом не для того, чтобы в любой момент гарантировать возможность насильственного изменения мира, а лишь для того, чтобы иметь “масштаб” для оценки всего происходящего. Утопия либерально-гуманистического сознания есть “идея” ... формальная, проецированная в бесконечную даль и воздействующая на нас оттуда определенная цель, которая просто “регулирует” посюстороннее становление»³.

Реконструкция основ либерально-гуманистической утопии подчеркивается в акунинском романе неизменным акцентированием абсолютизации интересов личности, прежде всего в рамках педагогической теории героини: «Я глубоко убеждена, что каждый человек неповторимо талантлив, в каждом заложен божественный дар. Трагедия человечества в том, что мы не умеем, да и не стремимся этот дар в ребенке

¹ Акунин Б. Азазель. С. 293.

² Мангейм К. Идеология и утопия // Мангейм К. Диагноз нашего времени / Пер. с нем. и англ.; Отв.ред. и сост. Я.М.Бергер и др. М.: Юрист, 1994. С. 7 – 410.

³ Там же. С. 186.

обнаружить и выпестовать. Гений у нас – редкость и даже чудо, а ведь кто такой гений? Это просто человек, которому повезло. Его судьба сложилась так, что жизненные обстоятельства сами подтолкнули человека к правильному выбору пути. <...> Моя система воспитания построена на том, чтобы великий полководец непременно попал на военную службу, а великий художник вовремя получил доступ к краскам. Мои педагоги пытливы и терпеливо прощупывают душевное устройство каждого питомца, отыскивая в нем божью искру, и в девяти случаях из десяти ее находят!»¹, и, заканчивая тем, что героиня помнит каждого из своих воспитанников: «За сорок лет педагогической деятельности я вывела на путь шестнадцать тысяч восьмисот девяносто три человека»².

Механизм перекодирования утопического нарратива, репрезентируемого леди Эстер, в нарратив идеологический предполагает трансформацию собственно утопического дискурса в дискурс цивилизаторский. Утверждение Азазеля в качестве ключевого образа утопического нарратива актуализирует в нем именно цивилизаторский дискурс. Сама героиня, уточняя содержание этого образа, переводит его в контекст либерального проекта, в центре которой оказывается идея свободы: «Благодаря Азазелю мужчина может заниматься ремеслами и защищать свой дом. Благодаря Азазелю женщина из плодоносящей безропотной самки превратилась в равноправное человеческое существо, обладающее свободой выбора – быть уродливой или красивой, быть матерью или амазонкой, жить ради семьи или ради всего человечества»³. Помимо этого в акунинском тексте происходит акцентирование темы человеческой памяти; в апокрифическом первоисточнике говорится о том, что Азазель научил людей видеть, что «было позади них», Б. Акунин же педалирует эту деталь, упоминая «зерцало», функция которого сводится к тому, «чтобы видел человек позади себя – то есть, имел память и понимал свое прошлое».

В таком контексте тема памяти соотносится с прогрессивистской концепцией истории, которая утрачивает визионерский характер и трансформируется в «экстатический прорыв», по мнению К. Мангейма, ча-

¹ Акунин Б. Азазель. С. 111 – 112.

² Там же. С. 291.

³ Там же. С. 314 – 315.

сто скрывающийся за рационалистическими конструкциями¹. Акцентирование «экстатического прорыва» связывается в романе со структурой организации «Азазель», леди Эстер, отмечая разнонаправленность воздействия своей организации (наука, искусство, бизнес), вместе с тем оговаривает важность категории F, которой ведал Каннингем, – «это Форсе, то есть все, имеющее касательство к механизму прямой власти: политика, государственный аппарат, вооруженные силы, полиция и так далее»².

Окончательным вариантом трансформации утопического нарратива в идеологический является в романе редуцирование дистанции между утопией «Азазель» и существующей «структурой бытия» (К. Мангейм). Своеобразным указанием на это оказывается код Ф.М. Достоевского, включающийся в роман благодаря скрытому парафразу: упоминание двух мальчиков-сирот из распущенных «эстернатов» перекликается с образом слезинки ребенка из «Pro et contra» «Братьев Карамазовых». Код Ф.М. Достоевского позволяет сакцентировать мотив платы за утопию, причем, в ақунинском романе происходит обыгрывание данного мотива, демонстрирующее невольное подстраивание леди Эстер под законы современного мира: «Ничего не поде-лаешь, мой мальчик, не я устроила этот жестокий мир, в котором за все нужно платить свою цену. По-моему, в данном случае цена вполне разумна»³. В этом случае сознание героини может быть отнесено к первому типу идеологического сознания, по классификации К. Мангейма, согласно которому «представляющий и мыслящий субъект неспособен увидеть несоответствие своих представлений действительности по той причине, что вся аксиоматика его исторически и социально детерминированного мышления делает обнаружение этого несоответствия принципиально невозможным»⁴.

Таким образом, феномен «модерности», положенный в основу одного из вариантов исторической метанаррации подвергается последовательной дискредитации во всем корпусе данных текстов.

¹ «Либеральное переживание устанавливало связь между бытием и утопией, превращая идею в осмысленную, перемещенную в будущее цель, которая благодаря прогрессу постепенно и хотя бы в некоторой степени получает свою реализацию в нашем обществе» (Мангейм К. Идеология и утопия. С. 198).

² Ақунин Б. Азазель. С. 290 – 291.

³ Там же. С. 292 – 293.

⁴ Мангейм К. Идеология и утопия. С. 167.

Функционирование цивилизаторского дискурса в рамках реконструкции истории оказывается сопряжено с построением образа «воображаемой» России. Художественное осмысление европейской цивилизаторской миссии позволяет спроецировать тезис об «изобретении» Восточной Европы на русский контекст. В своем исследовании «Изобретая Восточную Европу» американский историк и культуролог Ларри Вульф утверждает, что такое восприятие Восточной Европы родилось на Западе в эпоху Просвещения, и с тех пор этот дискурс не слишком то изменился. «Он возник не сам по себе, не в силу естественных причин, и не случайно, но был продуктом создавшей его культуры, плодом интеллектуальной ловкости, орудием саморекламы и идеологической корысти... Именно Европа Западная в XVIII веке, в эпоху Просвещения, изобрела Восточную Европу, свою вспомогательную полови-ну... На том же самом континенте, в сумрачном краю отсталости, даже варварства, цивилизованность обнаружила своего полудвойника, полупротивоположность. Так была изобретена Восточная Европа»¹.

Роман В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» характеризует прямое воспроизведение данной модели; продуцирование нарраторов, презентующих проект Просвещение, дополняется созданием подобного «воображаемого» образа, основу которого составляют политические проповеди Вольтера о реформировании и коренном переустройстве всех общественных отношений в России. Совокупность всех высказываний формирует утопию преодоления внеисторического бытия России и включения ее в контекст европейского исторического мышления, одной из отличительных примет которого, по мнению П. Берка², выступает сконцентрированность на категории развития или прогресса, другими словами, «линейный» взгляд на прошлое. На заседаниях «Остзейского кумпанейства» Вольтер предстает «в качестве серьезного историка и политика, от точки зрения которого могут зависеть судьбы весьма туманно им представляемого российского многомиллионства»³. Фон-Фигин практически напрямую предлагает Вольтеру выстроить «воображаемый» образ страны: «Каковы же будут твои рекомендации, уважаемый мэтр?». Вольтер советует по-

¹ Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: Новое лит. обозрение, 2003. С. 35.

² См.: Берк П. Западное историческое мышление в глобальной перспективе.

³ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 309.

временить с отменой крепостного права еще по крайней мере двадцать лет, упразднив все крепостнические злоупотребления, предлагает провести реформы судопроизводства («заменять сословные, а тем более вотчинные, суды судами выборными из разных сословий», «Категорическим указом следует воспретить всякого рода телесные наказания, не говоря уж о пытках в судебных дознавательствах»¹), образования («увеличение общедоступных школ», введение поощрений «образованному сословию»), системы рекрутского набора («Рекрутированию в армию нужно придать законные и гуманитарные формы, и срок службы должен быть сокращен вполовину, за исключением, конечно, тех, кто возжелает сделать воинство своей профессией»²), начать процесс интеграции в европейское сообщество («внедрять в умы и мысль о свободе передвижения») и эмансипации (поощрять знатных дам к «общественной пользительности»).

Помимо прямой трансляции проекта «модерн», воплощающего миноловский тезис о «колониальности власти», В. Аксенов столь же открыто деконструирует проект «модерн». Это достигается с помощью перекодирования орнаменталистского дискурса, находящегося во внутреннем взаимодействии с дискурсом цивилизаторским. Ориенталистский дискурс последовательно реализуется в «Избранных фразах, взятых автором повести из переписки друзей, кои якобы никогда в жизни не зрели один другого воочью», неизменной темой которых становится скрытое соотнесение России с Турцией и Китаем, помимо этого в переписке присутствует еще и тема внутренней Азии – Казань. «Избранные фразы...» замыкают ситуацию конструирования (вольтеровский нарратив) и рефлексии (екатерининский нарратив) образа «воображаемой» России, заявляющую о себе на всем протяжении повествования. Вольтер, неизменно включая Екатерину II в иерархический порядок с Камги, императором Китая, и Мустафой, турецким султаном, задает преимущественно ориенталистское восприятие России. При всей внешней иерархичности (критерием в этом случае становится способность к стихосложению) высказывания «от Вольтера» ориентированы на создания «генерализованного» образа Востока, построение же иерархии становится проявлением классификации как неотъемлемой приметы ориенталистского дискурса: «О Мустафе слух носится, что он не умен, что он не любит стихов, что он отроду не был

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 312.

² Там же. С. 313.

в театре и что французского языка не понимает; поверьте моему слову, ему не устоять!»; «...По мнению моему, теперь Вы, Всемилостивейшая Государыня, первейшая власть во Вселенной... без всякого затруднения поставлю Вас превыше Китайского Императора, несмотря на то, что тот стихи сочиняет...»².

В целом же экзотичная Россия³ становится полем преломления «западного» и «восточного» дискурсов⁴. «Западный» дискурс в представлениях Вольтера репрезентирован Екатериной как «одной из нас»; не случайно, в эпистолярном диалоге выявляется стремление философа уйти от «Месяцеслова», заменив его общеевропейским культурным каталогом имен: «...пусть Юнона, Минерва, Венера или Церера делают лучший склад "...вклад? – В.А." в Поэзии всех народов»⁵. Героиня мыслится философом как реализация его «давнишней идеи» «о сущей необходимости сокрушить Оттоманскую Порту и водрузить крест на Святую Софию. Не будучи, мягко говоря, особенно пристраст-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 520.

² Там же. С. 525.

³ Экзотизация как элемент ориенталистского дискурса раскрывается в данном случае через традиционную для поэтики данного романа проблему языка: «...Русского языка я не знаю, но могу видеть из перевода Вашего манифеста, который изволили Вы мне прислать, что он имеет такие перемещения и обороты, каких совсем нет на нашем языке. Я не скажу того, что сказала одна Придворная Дама в Версалии, которая сказала: "Жаль, что Вавилонское столпотворение произвело смешение языков, а без того бы весь Свет говорил по-французски"». Сосед Ваш, Китайский Император Камги, спрашивал одного миссионера, можно ли на Европейских языках писать стихи? Он в этом сомневался» (Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 519 – 520).

⁴ Экзотизация России в рамках вольтеровского нарратива предполагает момент дистанцирования, обозначенный Э. Саидом: «За Востоком *наблюдают*, поскольку его почти (но никогда не чрезмерно) поведение одновременно скрывает в себе бездну удивительного. Европейец, позволяющий своей чувственности отправиться в путешествие по Востоку, всегда наблюдатель и никогда не участник, он всегда отстранен, всегда готов к новым примерам того, что в "Описании Египта" называется "bizarre jouissance". Восток становится живым собранием причуд» (Саид Э. Ориентализм. СПб.: Русский Мир, 2005. С. 161). Проявлением подобного дистанцирования становится нежелание Вольтера посетить Россию, несмотря на настойчивое приглашение Екатерины.

⁵ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 519.

ным христианином, он видел в кресте не власть церкви, а символ победы созидателей-европейцев над разрушителями-мусульманами»¹.

«Восточный» дискурс подтверждает включение России в вольтеровский «генерализированный» образ Востока, реализация этого напрямую связывается с фигурой Пугачева. Вычленение пугачевской темы в диалоге Императрицы и Вольтера становится завершением тенденции стереотипизации концепта Россия; «звероподобность», раскрывающаяся в основном повествовании через такие стереотипы западного сознания, как «свинтусы», «заволжский кабан», «медведь», здесь получает обоснование через присоединение к Востоку. Свидетельством этого служат именные ряды, в которые включается Вольтером фигура Пугачева: «...чем назвать Маркиза Пугачева, Агентом или орудием? Не могу я быть столь наглым, чтоб Вас о его тайнах спрашивать. Я не почитаю маркиза орудием Ахмета Четвертого... Он также не был на жалованье ни у Императора Китайского, ни у Хана Персидского, ни у Великого Могола. Итак сему Пугачеву сказал бы я с осторожностью: господин маркиз, кто вы таковы, господин или слуга? чьи это были затеи, ваши или чужие?»², и далее: «...Подлинно Пугачов больше чорт, нежели человек. Удивляюсь, право, чтоб Турецкий Диван не догадался послать ему несколько денег. Может быть, потому, что он, как Генгиз Хан и Тамерлан, не умел писать»³.

Екатерининский же нарратив в «Избранных фразах...» выстраивается на основе перекодирования ориенталистского дискурса, в рамках которого меняются местами пассивная и активная сторона диалога. По словам Э. Саида: «Дескриптивный и текстуальный успех ориентализма был столь впечатляющим, что целые периоды в культурной, политической и социальной истории Востока считались всего лишь реакцией на действия Запада. Запад – деятель (actor), Восток – пассивная сторона (reactor). Запад – и зритель, и судья, и присяжные для каждой черточки восточного поведения»⁴. В романе происходит рокировка позиций Запада и Востока, самой яркой иллюстрацией этого становится трансформация исходной исторической ситуации: «открытие» Россией Европы («В Европу прорубил окно») оборачивается «открытием» самой Европой России.

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 317.

² Там же. С. 531.

³ Там же. С. 532.

⁴ Саид Э. Ориентализм. С. 170.

Своеобразным подтверждением этого выступает специфика номинации Ксенопонта Петропавловича Афсиомского: «... шестидесятилетний вельможа, воин и надежный агент, путешественник столь основательный, что снискал себе репутацию “Марко Поло Российского”, писатель утопий и авантюрист, светский Лион и немножко бандит...»¹. Реализацией подобной идентификации становится история «завоевания» Парижа Николаем Лесковым и Михаилом Земсковым. Параллель с сюжетной моделью «Трех мушкетеров» А. Дюма не только демонстрирует карнавализацию исторического дискурса, но и высвечивает проблему взаимодействия центра и периферии. Авантюрная модель повествования у А. Дюма выстраивается на основе широко растиражированного сюжета «завоевания» центра, при этом активность оказывается атрибутом именно «периферийного» героя, добивающегося успеха не за счет ассимиляции, а, напротив, благодаря собственной инаковости. В романе В. Аксенова первые эпизоды пребывания агентов секретной экспедиции петербургского правительства в Париже, посещение трактира «Прокоп» сразу же обнажает поляризацию двух интерпретаций цивилизаторского дискурса: «Мы из Лапландии, месье, – продолжил Лесков. – Да, месье, мы два графа лапландские, братья Яак и Буук». «А я вот как раз итальянец, – ветрено вздохнул метрдотель. – Мой дедушка, синьор Прокопио из Палермо, основал это заведение. Он же научил парижан пить кофе. Цивилизация, достопочтенные лапландцы, приходит с юга, не в обиду вам будь сказано»². Окончательным же обозначением несостоятельности цивилизаторского дискурса становится финальное сопоставление символических репрезентаций двух эмблематических фигур – Вольтера и Екатерины II, представших в виде «Древа Познания» и «скирды».

В романе Б. Акунина «Коронация» образ «воображаемой» России репрезентируется посредством мифа «викторианской России», приобретающего в последние годы все большее распространение в общественной жизни и тиражирующегося в литературе³. Миф «викто-

¹ Аксенов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. С. 32.

² Там же. С. 50.

³ Одним из создателей данного мифа становится Д. Володихин, манифестирующий эстетику «Викторианской России» как способ репрезентации православной этики, выступающей стержневой основой новой цивилизации. Эстетика «Викторианской России» предполагает тягу к «достаточно четко очерчиваемому периоду ее истории – второй половине XIX века. Эта тяга недостаточно осознана современным обществом, но сильна глубиной укор-

рианской России» реализуется в произведении двояко: с одной стороны, появляется его открытая трансляция, связанная с образами «последних-из-Романов», с другой стороны, благодаря многовариативности «семейной» символики происходит его деконструкция. В своем романе Б. Акунин педалирует существующую связь династии Романовых с английским королевским домом, прежде всего, с его викторианским периодом¹: «А ведь трапеза была особенная, устроенная в честь наших британских гостей по случаю дня рождения ее величества английской королевы, которую в Семье называют просто Грэнни, искренне почитают и сердечно любят. Последний раз “бабушку всея Европы” я видел этой весной в Ницце, когда королева Виктория устраивала партию Ксении Георгиевны с принцем Олафом»².

ненностью в коллективном подсознании. В наибольшей степени показательно пристрастие нашего “среднего класса” к последнему спокойному и благополучному царствованию в русской истории – царствованию Александра III (1881–1894 гг.)». Основой становления мифа викторианской России становится вполне объективно существующее «...сходство некоторых отдельных черт Викторианской эпохи с культурной ситуацией России наших дней. Этому немало способствует процесс трансформации социальной структуры российского общества (в частности, становление среднего класса), который неизбежно влечет за собой смену ценностных ориентаций, норм поведения, культурных предпочтений, самого образа жизни. Одновременно с этим в условиях чрезвычайной подвижности социальных процессов возникает острая потребность в устойчивых традициях». В целом миф викторианской России достаточно широко тиражируется современной культурой, как ее кинематографической частью, например «Сибирский цирюльник» Н. Михалкова, так и литературной (примером может служить роман Вяч. Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”», в котором «Викторианская Россия» начинает рассматриваться как основа конструирования национального мифа).

¹ Александр I был крестным отцом королевы Виктории, поэтому она получила в его честь второе имя Александрина. Сестра Марии Федоровны супруги Александра III, урожденной датской принцессы Марии Софии Фредерики Дагмар, Александра Датская стала женой Эдуарда VII старшего сына королевы Виктории и принца-консорта Альберта Саксен-Кобург-Готского. Будущая жена Николая II Александра Федоровна, урожденная принцесса Алиса Виктория Елена Луиза Беатрис Гессен-Дармштадтская, внучка английской королевы Виктории, воспитывалась преимущественно при дворе своей бабушки вместе с будущим королем Великобритании Георгом V и его будущей женой принцессой Викторией Марией Текской, внучкой короля Георга III.

² Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. М.: Издатель Захаров, 2000. С. 197 – 198.

«Англизированность» царского двора высвечивается через языковой контекст: «Как и большинство воспитанников дворцового ведомства, я с детства обучен французскому и немецкому, но не английскому. Это в последние годы двор заметно англизировался, и мне все чаще приходится жалеть о недостатке своего образования, а в прежние времена английский считался языком неизысканным и для нашей службы необязательным»¹. Помимо этого акцентирование викторианской эпохи поддерживается кругом чтения лакея Фрейби, когда Зюкин первый раз видит лакея Бэнвилла, тот читает роман Троллопа, выступающий своего рода знаком викторианской эпохи. Дополнительным указанием на присутствие викторианского кода становится в романе типология повествователя, одновременно восходящая к традиционному для литературы викторианской эпохи образу дворецкого и обыгрывающая современные интерпретации данного образа и самого викторианского текста как такового (так, вполне очевидна переключка акунинской «Коронации» и романа Исигуро Кадзуо «Остаток дня»).

Трансляция мифа «викторианской России» связывается с имплицитно присутствующей в «Коронации» модели нациоконструирования, характерной для викторианской эпохи. Е.В. Зброжек в статье «Викторианство в контексте культуры повседневности» отмечает включенность самой королевы Виктории в процесс создания нового варианта национального мифа, начиная от символики повседневности, проявлением этого становится изменение статуса артефактов повседневности: «В Викторианскую эпоху, как ни в какую другую, вещи становятся предметами особой привязанности и атрибутами личности, воплощениями переживаний, эмоций, памятных ассоциаций»², и заканчивая традицией рождества и английского чаепития: «В Викторианскую эпоху Рождество превратилось в главный национальный праздник, а сама королева посылала тысячи открыток знакомым. <...> Немаловажную часть ритуальной стороны викторианской культуры составляют традиции английского чаепития. <...> Пожалуй, самым знаменитым творением королевы Виктории являются правила чаепития – “Tea Moralities”. Эта энциклопедия чайного этикета подробно описывает, какие виды чая, сладких и несладких закусок, из какой посуды и в какой последо-

¹ Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. С. 26.

² Зброжек Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности // URL: <http://proceedings.usu.ru/?base=rubrica&xslt=author.xslt&id=a0346> (дата обращения 25.05.2010).

вательности должны подаваться на стол, чтобы гость мог насладиться своим любимым чаем привычным образом»¹.

Б.Акунин постоянно акцентирует ориентированность «последних-из-Романов» на реализацию концепции монарха как лидера нации. Не случайно, Зюкин отмечает разность языкового поведения Николая и «дуайенов императорского дома»: «...разговор то и дело переходил на французский, но это происходило... просто потому, что его величеству и их высочествам, в сущности, все равно, по-русски беседовать или по-французски»². И далее: «Государь, известный своим патриотизмом, единственный из присутствующих все время говорил только по-русски»³. С другой стороны, автором неизменно подчеркивается карнавальная характер создаваемых национальных конструкций. Наиболее яркой иллюстрацией этого становится упоминание проекта Александры Федоровны по изменению порядка придворного чиноименования: «В прошлом году по почину новой императрицы, пожелавшей сделаться более русской нежели сами русские, в придворном чиноименовании чуть было не свершилась целая революция – возник проект поменять немецкие звания на старомосковские. Обер-камергеров задумали переименовать в постельничих, камергеров в спальников, обер-шталмейстеров в ясельничих, мундшенков в чарочников, камер-юнкеров в комнатных дворян и тому подобное. <...> Когда обер-гофмаршал светлейший князь Альтен-Кобург-Святополк-Бобруйский узнал, что по новому (а вернее, древнему) порядку он станет называться “дворецким”, вышел громкий скандал, и проект был предан забвению»⁴.

Результатом подобного нациоконструирования становятся в романе неотрефлексированная героями и существующая на авторском уровне трансляция стереотипных черт «русскости», воспринятых либо через «низовую» контекст, совпадающий с «генерализованным» образом России, характерным для ориенталистского западного дискурса, либо через стереотипы западного сознания. Благодаря доминиру-

¹ Зброжек Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности // URL: <http://proceedings.usu.ru/?base=rubrica&xsl=author.xslt&id=a0346> (дата обращения 25.05.2010).

² Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. – М.: Издатель Захаров. – С. 49.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 226 – 227.

ющей зоне сознания дворецкого, подчеркнуто не критической к представителям дома Романовых, эти приметы «русскости» внешне реализуют утопическую картину «торжественно-основательной России», чопорной «сдержанной и корректной» ритуализированной монархии, основанной на православии. Не случайно, поведение Павла Георгиевича в момент объявления ультиматума Линда вызывает негодование не только у членов императорской фамилии, но и осуждается даже Зюкиным как нарушение существующей гармонии: «Наступила злоеющая тишина, но всего на несколько мгновений, потому что Павел Георгиевич, до сей минуту тихо сидевший в самом конце стола, вдруг закрыл лицо ладонями и зарыдал. <...> Павел Георгиевич всхлипнул и некрасиво, рукавом, вытер щеку.– Выйди, Полли, – строго проговорил отец. – Жди у себя в комнате. Мне стыдно за тебя. Порывисто вскочив, Павел Георгиевич выбежал за дверь. <...> Бедный Павел Георгиевич, бремя августейшей ответственности давалось ему нелегко. В воспитании великих князей и княжон на первом месте стоит выработка самоконтроля и выдержки, умения владеть собой в любых обстоятельствах. С раннего детства их высочеств приучают сидеть на длинных и утомительных парадных обедах, причем нарочно сажают рядом с самыми неумными и несносными гостями. Нужно внимательно слушать, что говорят взрослые, не подавать виду, что их общество скучно или неприятно, смеяться их шуткам, и чем глупее острота, тем искренней должен быть смех. А чего стоит христосование на Пасху с офицерами и нижними чинами подшефных полков. Иной раз приходится совершить лобзание более тысячи раз в течение двух часов! И не дай бог выказать усталость или отвращение. Но Павел Георгиевич всегда был таким живым и непосредственным мальчиком, ему плохо давались упражнения на выдержку, да и теперь, хоть его высочество и достиг совершеннолетия, ему еще многому следовало научиться»¹.

Трансляция стереотипных черт «русскости» через «низовую» контекст происходит в романе через образ Николая II, для которого характерна подчеркнутая религиозность, проявляющаяся в ситуации похищения Микки. Участие императора в обсуждении планов спасения великого князя сводится в основном к внешне акцентированным знакам набожности: «– Скажите, дядя Джорджи, где у вас тут икона? спросил монарх. <...> – Ах, Ники, ради бога! – поморщился Кирилл Алексан-

¹ Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. – М.: Издатель Захаров. – С. 65 – 74.

дрович. – Только без “помазанника Божия”. Тебя, кстати, еще и не помазали. А если коронация будет сорвана, то и не помажут. Его величество ответил на это с видом глубокой убежденности: – Я не вижу, что тут может помочь кроме молитвы. Все в руке Всевышнего. Если Он решил устроить мне, слабому и недостойному, такое испытание, значит, в этом есть некий великий смысл. Надо довериться Его воле, и Он даст избавление. Пока император с искренним чувством и даже со слезами на глазах произносил слова молитвы, великие князья терпеливо ждали, только Симеон Александрович, пожевывая, полировал бархоточкой и без того безупречные ногти¹. Та же самая сцена повторяется еще раз в тот момент, когда Линд присылает отрезанный палец ребенка.

При этом в романе иронически снижается как сама установка героя на статус «национального» государя, так и этноконфессиональный принцип национальной идентификации. «Квазинациональная» стратегия императорского дома подчеркивается его герметичностью по отношению к России, наиболее открыто она демонстрируется после ходынской трагедии, когда Зюкин, случайно оказавшись свидетелем разговора двух дам, обсуждающих восприятие Ходынки Романовыми, реконструирует «низовую» точку зрения на все происходящее: «– А что Симеон Александрович? Неужто правду говорят, что это именно он уговорил царя и царицу все-таки отправиться на этот злосчастный бал? – <...> Сушая правда, – понизила голос первая. – Серж слышал, как его высочество сказал: “Эка важность! Быдло потоптало друг друга в давке за дармовщиной. Полно ребячиться, Ники, ступай царствовать”. <...> – Ах, Филиппа Карловна, но зачем же было в такой вечер отправляться на бал к французскому посланнику! <...> – Что я могу вам ответить, Полинька? Лишь повторить слова Сержа: “Кого захочет наказать – лишит разума”. Видите ли, граф Монтебелло специально для бала велел привезти из Франции сто тысяч роз. Если бал перенести, розы бы завяли. Поэтому их величества посетили раут, но в знак траура не стали танцевать. А по Москве среди простонародья уже слухи ходят, что царь со своей немкой отплясывали да радовались, что столько православных душ загубили. Ужасно, просто ужасно!»². Та же самая ситуация расслоения подчеркивается сложившейся традици-

¹ Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. – М.: Издатель Захаров. – С. 72 – 73.

² Там же. – С. 360 – 361.

ей наречения младенцев именами в дворцовых семьях: «Все наши, из природных слугителей, получают при крещении самые простые, старинные имена, чтоб в мире был свой порядок и всякое человеческое существо имело прозвание согласно своему назначению. А то что за лакей или официант, если его зовут каким-нибудь Всеволодом Аполлоновичем или Евгением Викторовичем? Один смех да путаница»¹.

Несостоятельна не только реализация статуса национального монарха, но и сам этноконфессиональный механизм национальной идентификации. Определение «православный» в семантически значимой позиции встречается в романе трижды, причем, в каждом из этих случаев оно становится обозначением национальной общности, утверждаемой через противопоставление «чужому» как социальному, так этническому: «– Что там на Ходынке-то, ваше благородие? – обернулся извозчик. – Баут, жиды в казенное вино дурман-травы подсыпали, и через это народ в изумление вошел, до ста тыщ православных передали. Правда ай нет?»². Второй раз упоминание «православных» происходит в контексте устойчивого «низового» мифа о подмене царя, который в контексте акунинского романа оказался спроецирован на «последних-из-Романов». Именно поэтому акцентирование немецкой идентичности царской фамилии – «царь со своей немкой» – становится указанием не только «не-русскости» царской власти, но и ее антихристовой природы³.

¹ Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. – М.: Издатель Захаров. С. 80 – 81.

² Там же. С. 338.

³ Подобное сопряжение немецкой составляющей и образа Антихриста характерно как для петербургского текста в целом (В.Н. Топоров отмечает, что «На народных гуляниях на Марсовом поле (а после этого и в других местах гуляний) до самой революции слышалось – А это город Питер,/ Которому еврей нос вытер./ Это город – русский,/ Хохол у него французский,/ Рост молодецкий,/ Только дух – немецкий!» (Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб: Искусство-СПБ, 2003. С. 11), так и для структуры петровского образа, которая складывается в историософском романе начала XX века (здесь важным моментом становится вычленение единого мотива «нечестивой», «бесовской» пляски): «– А что, соколики, – начала Киликея-кликуша ... правда ли ... государя-де ныне на Руси нет, а который и есть государь – и тот не прямой, природы не русской и не царской крови, а либо немец, немцев сын, либо швед обменный? <...> Заспорили, кто Петр: немец, швед или жид? <...> – Я, батюшки, знаю, все про государя доподлинно знаю, – подхватила Виталия. ...как-де был наш царь благочестивый Петр

Второй вариант, демонстрирующий восприятие милосердия как атрибутивного национального признака «русскости» через призму западного сознания, характерен для Александры Федоровны, предложившей «...дамам августейшей фамилии учредить общество рукоделия – чтоб каждая из великих княгинь связала по теплomu чепчику для сироток Мариинского приюта»¹.

Деконструкция образа «воображаемой» России, в основе которого лежит миф «викторианской России», осуществляется Б. Акуниным через обыгрывание символики «фамильных» отношений. Интимизация семейной жизни Романовых становится в «Коронации» ироническим обыгрыванием «изобретенной» викторианством модели семьи как национального института, эталонным воплощением которой служил брак Виктории и Альберта. Сам перенос мифа «викторианской России» из эпохи Александра III в эпоху Николая II демонстрирует включение «фамильной» символики в два противоположных культурных контекста: викторианский, транслируемый царским домом, и династический, сводящий воедино все мифы, интерпретирующие гибель Романовых как результат «семейных» преступлений: казнь «Вороненка», сына Лже-Дмитрия и Марины Мнишек, пророчество Распутина о гибели императорского дома в том случае, если в его убийстве

Алексеевич за морем в Немцах и ходил по немецким землям, и был в Стекольном, а в немецкой земле стекольное царство держит девица, и та девица ... его ... в бочку с гвоздями заковала да в море пустила. <...> А на место его явился оттуда же из-за моря некий жидовин проклятый колена Данова, от нечистой девицы рожденный. <...> А как скоро на Москву наехал, — и все стал творить по-жидовски... <...> Народу в день новолетия не показался, чая себе обличения, как Гришке Расстриге обличение народное было, и во всем по-расстригину поступает: святых постов не содержит, в церковь не ходит, в бане каждую субботу не моется, живет блудно с погаными немцами заедно, и ныне на Московском государстве немец стал велик человек: самый ледащий немец теперь выше боярина и самого патриарха. Да он же, проклятый жидовин, с блудницами немками всенародно пляшет; пьет вино не во славу Божию, а некако нелепо и безобразно, как пропойцы кабацкие, валяясь и глумясь в пьянстве: своих же пьяниц одним святейшим патриархом, иных же митрополитами и архиереями называет, а себя самого протодиаконем, всякую срамоту со священными глаголами смешивая, велегласно вопия на потеху своим немецким людям, паче же на поругание всей святыни христианской» (*Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей) // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Правда, 1990. Т. II. С. 357 – 359.*

¹ Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. С. 6.

будут повинны члены императорской фамилии. Стыд как неременная составляющая викторианской морали¹ становится движущей силой, объясняющей позицию Романовых в истории похищения великого князя: «— Однако если “Орлова” не отдать, — востепенулся его величество, — этот Линд убьет Мику, и завтра подкинёт тело на Красную площадь или к Храму Христа Спасителя. Это выставит меня, русского царя, на позор перед всем цивилизованным миром!»²; «— “Орлова” мне вверили с одним условием. Я дал гарантию, что камень ни в каком случае у Линда не останется. Ни в каком случае, — со значением повторил он. Я кивнул:— То есть, если придется выбирать между жизнью его высочества и бриллиантом...— Вот именно»³.

Ритуализация, которой в мифе «викторианской России» принадлежит важная роль в поддержании и воспроизведении социоисторического порядка, доводится Б. Акуниным до абсурда: регалии императорской власти помимо своего буквального воплощения — коронные драгоценности (алмаз «Орлов», венчающий скипетр и *coffret* царствующей императрицы) получают метафорическое звучание в отношении Изабеллы Фелициановны Снежевской и Мики. Зюкин характеризует Снежевскую следующим образом: «В свои двадцать восемь лет Изабелла Фелициановна заслужила прозвище “коронной регалии”⁴, да

¹ Н.Береберова отмечала: «Стыд для поздних викторианцев был тучей, непрерывно тяготевшей над ними в еще гораздо более сильной степени, чем над ранними викторианцами. Стыд их всегда был связан с тайной — личной, семейной, групповой, общественной или даже всенародной, то есть отечественной. Была ли это “дурная болезнь” дедушки, подхваченная в молодости, или самоубийство племянника, или незаконный ребенок сестры, или безумие тетки, или это был скандал в карточном клубе, где человек был членом много лет, или ренегатство товарища по партии, все должно было храниться в тайне, чтобы не было стыда, а если родиной была проиграна война или случился “национальный позор”... то единственный способ вычеркнуть этот факт из памяти — не говорить о нем, не слушать, не думать о нем, забыть его» (*Береберова Н. Железная женщина // URL: http://lib.rus.ec/b/61775/read (дата обращения 30. 05. 2010)*).

² Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. С. 75.

³ Там же. С. 256.

⁴ Подобное наименование отражает роман героини «не с монархом или великим князем, которые, увы, смертны или непостоянны, а с монархией — вечной и бессмертной»: «Маленькую танцовщицу, самую юную и самую талантливую во всех балетных труппах Петербурга, приметил еще покойный государь. <...> Как человек государственного ума и примерный семьянин, го-

она и в самом деле похожа на драгоценное украшение из императорской Бриллиантовой Комнаты: миниатюрная, хрупкая, неопишимо изящная, с хрустальным голоском, золотыми волосами, сапфировыми глазами¹. Замещение символов империи живыми людьми, абсолютизируя значимость ритуальной составляющей, изнутри взрывает «воображаемый» образ «сильного и уютного» русского государства.

Таким образом, «воображаемая» Россия в реконструкциях истории становится результатом пересечения цивилизаторского и ориенталистского дискурсов, в равной степени связанных с феноменом европейской модерности. Деконструкция данного феномена и, как следствие этого, образа «воображаемой» России обеспечивается авторскими стратегиями, обнажающими несостоятельность восприятия России поля преломления «западного» и «восточного» дискурсов.

сударь не позволил себе чересчур увлечься волшебной дебютанткой, а поступил мудро (хоть, надо полагать, и не без сожалений) – доверил попечению госпожи Снежневской цесаревича, внушавшего августейшему родителю опасения своей чрезмерной набожностью и некоторой неотесанностью. <...> Из верных источников было известно, что влюбленный цесаревич предлагал красавице тайный брак, однако она благоразумно отказалась, а когда между наследником и принцессой Алисой наметилась нежная дружба, отошла в тень и в ходе трогательной сцены прощания с «милым Ники» благословила этот союз. <...> ...Изабелла Фелициановна, выдержав приличную горестную паузу, вверила свое нежное сердце Георгию Александровичу» (Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. С. 201 – 202).

¹ Там же. С. 201.

Г Л А В А 3. СПЕЦИФИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА В ИСТОРИОСОФСКОМ РОМАНЕ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

3.1. Цивилизационный нарратив в историософском романе конца XX – начала XXI веков

Одним из самых востребованных вариантов национальной нарративизации в современном историософском романе выступает цивилизационный нарратив, отсылающий к проблеме цивилизационного сознания, на основе которого выстраиваются, в свою очередь, такие понятия, как цивилизационная идентичность и цивилизационная самоидентификация. Востребованность цивилизационных идей в современной России может быть объяснена функцией самоидентификации. Как отмечает И.Н.Ионов, «в России, неблагополучной стране с несформировавшейся гражданской нацией, с незавершенной модернизацией, с мощной традицией имперской самоидентификации и государственнической истории жизненно нужны *альтернативные способы самоидентификации*, о которых надо судить не в сравнении со сциентистскими идеалами Запада, а в сравнении с отечественной традицией XIX и особенно XX веков»¹. В другой своей работе он обнажает взаимосвязь процесса цивилизационной самоидентификации с национальным мифом: «Цивилизационная самоидентификация открывает путь к социальному творчеству. Она является одним из оснований “воображаемых сообществ”, т.е. больших неконтактных общностей людей, таких как нации»².

¹ Ионов И.Н. Функции цивилизационного сознания // Ейдос. Інститут історії України, 2008. № 3. С. 43.

² Ионов И.Н. Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания // Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007. С. 176.

Литература, посвященная цивилизационной идентичности России, необычайно обширна. Большинство исследователей возводят ее появление к работе Н.Я. Данилевского «Россия и Европа», в которой философ говорит о десяти культурно-исторических типах, каждый из которых формирует свою цивилизацию. По его мнению начала цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа; каждый тип вырабатывает ее для себя при большем или меньшем влиянии чуждых ему предшествовавших или современных цивилизаций. Такое влияние Н.Я. Данилевский допускал лишь как «почвенное удобрение», всякое же образовательное и определяющее воздействие чуждых духовных начал он отрицал полностью. Вывод, к которому приходит философ, заключается в том, что «славянский культурно-исторический тип в первый раз представит синтезис всех сторон культурной деятельности в обширном значении этого слова, сторон, которые разрабатывались его предшественниками на историческом поприще в отдельности или в весьма не полном соединении. Мы можем надеяться, что славянский тип будет первым полным четырехосновным культурно-историческим типом»¹.

Если Н.Я. Данилевский рассматривает Россию как наиболее очевидный вариант славянского культурно-исторического типа, то К.Н. Леонтьев в работе «Византизм и славянство» уже разграничивает идею византизма, осуществленную в России («Основы нашего как государственного, так и домашнего быта остаются тесно связаны с византизмом»), и славизм, который «...можно понимать только как племенное этнографическое отвлечение, как идею общей крови (хотя и не совсем чистой) и сходных языков. Идея славизма не представляет отвлечения исторического, то есть такого, под которым бы разумелись, как в квинтэссенции, все отличительные признаки, религиозные, юридические, бытовые, художественные, составляющие в совокупности своей полную и живую историческую картину известной культуры»².

¹ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к романо-германскому. СПб.: Изд-во СПб ун-та; Глагол, 1995. С. 430. Здесь философ имеет в виду выделенные им разряды культурно-исторической деятельности: религиозную, культурную, политическую и общественно-экономическую.

² Леонтьев К.Н. Византизм и славянство // Леонтьев К.Н. Избранное. / Сост. и вступ. ст. Смирнов. М.: Московский рабочий, 1993. С. 42.

В дальнейшем свой вклад в развитие цивилизационной концепции России внесли евразийцы – Л.П. Карсавин, П.М. Бицилли, П.Н. Савицкий, Г.В. Вернадский, Н.Н. Алексеев, Н.С. Трубецкой и др. Своеобразным продолжением их теоретических построений, как известно, стала пассионарная теория этногенеза Л.Н. Гумилева, в контексте которой он рассматривал и историю России («От Руси к России. Очерки этнической истории»). На современном этапе цивилизационная концепция России остается в центре внимания гуманитарных исследований. Наиболее полно она рассматривается в работах таких отечественных и зарубежных ученых, как О.А. Арин, А.С. Ахизер, Д. Биллингтон, М. Вебер, В.В. Ильин, А.Н. Каньшин, В.К. Кантор, В.В. Кочетков, В.В. Лапкин, В.И. Пантин и др.

Вместе с тем в последнее время данная концепция все чаще становится объектом не только чисто научного исследования, но и определяет часть интеллектуального сознания эпохи. Объяснением этого может служить кризисный характер современной российской цивилизационной идентичности, вызванный глобализационными процессами. Одним из вариантов его преодоления становится деятельность по формированию и поддержанию цивилизационного имиджа России. Как отмечает С.В. Трегуб, «Все имеющиеся образы цивилизационного развития России в своей совокупности включают те модели (одновременно и направления) развития страны, которые сформировались и воплощались в конкретных культурно-исторических периодах и представляют собой определенную историческую реальность. По своему содержанию они подразделяются на две основные группы: а) рационально-конструктивистского и б) религиозно-мистического характеров. Рационально-конструктивистские образы цивилизационной идентичности России выражают процесс рефлексии и осмысления сущности российской цивилизации определенными социальными субъектами в лице своих интеллектуальных сил. К ним относятся: «Россия как русская цивилизация»; «Россия – Евразийская цивилизация»; «Россия – Советская цивилизация»; «Россия как альтернативный Запад»; «Россия как альтернативный Восток»; «Россия как посредническая цивилизация»; «Россия – периферийная цивилизация»; «Русь-Россия как мировая цивилизация»; «Россия как Азиопа»; «Россия – не Европа»; «Россия – анти-Европа»; «Россия – квинтэссенция Европы»; «Россия – сверх-Европа»; «Россия – Европа» и др. К цивилизационным образам России религиозно-мистического характера, осно-

вой которых выступают различные духовно-религиозные практики и искания, следует отнести прежде всего такие концепции, как «Россия – Православная цивилизация»; «Россия как Новый Израиль»; «Москва – Третий Рим»; «Россия – четвертый удел Богородицы»; «Русь святая» и др.»¹. Наиболее популярными цивилизационными концепциями последнего времени становятся неоевразийство², различные вариации универсалистского проекта, по-новому переосмысливающего

¹ Трегуб С.В. Цивилизационная идентичность России (социально-философский анализ): Автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.11. М., 2008. С.14.

² Исследователи современного неоевразийства, выделяют несколько его разновидностей. Так, в классификации А.В.Самохина центральное место в этом ряду отводится одному из основателей неоевразийства А.Г.Дугину, который сам определяет свой проект как «законченную и многомерную идеологию, которую сформулировали некоторые политические круги национальной оппозиции, противостоящие либеральным реформам в период 1990 – 1994 годов. Речь идет о группе интеллектуалов, объединившихся вокруг газеты «День» (позже «Завтра») и журнала «Элементы»». Второй ветвью современного евразийства является «евразийство последователей Л.Н. Гумилева, состоящее в основном из учеников Льва Николаевича из среды естественно-научной интеллигенции. С начала 90-х годов выходят отдельные работы Л.Н. Гумилева в соавторстве с его учениками (К.П. Иванов, В.Ю. Ермолаев), впоследствии, центром публицистической пропаганды идей «гумилевского» евразийства с 1998 года становится интернет-сайт Gumilevica, а с 2002 года начинает выходить Интернет-журнал «Евразийский Вестник», основные задачи которого были определены редколлективом следующим образом: «развитие и пропаганда евразийства, основанного на учении Л.Н.Гумилева, как теоретической базы национально-государственной идеологии самобытного развития России; содействии интеграционным процессам и взаимопониманию между народами Евразии»». Третье направление составляет академическое неоевразийство, которое составили работы А.С. Панарина, В.Я. Пашенко, Ф. Гиренка. Четвертым направлением называется «современное левое евразийство (Р. Вахитов, С. Г. Кара-Мурза). Основными чертами этого идейного течения стала попытка применения цивилизационного подхода к рассмотрению утраченного биполярного мира и Советской цивилизации». И, наконец, пятая ветвь представляет собой «современное право-консервативное евразийство (В.В. Кожин). С точки зрения этого автора, стремящегося соединить евразийство с черносотенным консерватизмом нач. XX столетия, история России предстает как драма борьбы западного влияния на Россию с подлинно патриотической народной линией» (См.: Самохин А.В. Евразийство как идейно-политическое течение в России XX века: Дис. ... канд. ист. наук: 23.00.01. М., 2004).

идею культурно-цивилизационного синтеза¹ и концепции «русской цивилизации», подчеркивающие особую роль в формировании российского общества русского этноса (Д.Володихин²).

¹ Одной из первых проработанных концепций подобного рода, как известно, выступила цивилизационно-универсалистская теория Вл. Соловьева: «Историософия всеединства Соловьева, переносимая в плоскость социального, утопического по своей сущности, проекта вселенской теократии, выступает основой троичной, универсалистской модели цивилизационной идентичности России. В истории, утверждал Соловьев, всегда действуют совместно три силы, управляющие человеческим развитием и олицетворяемые в трех типах культуры: мусульманской, западноевропейской и восточноевропейской, или славянской. Через органический синтез этих трех сил и реализуется сокровенный смысл истории – осуществляется Царство Божие на земле, или вселенская теократия». Современные интерпретации универсалистского подхода ориентированы на абсолютизацию идеи России как «пограничной цивилизации». Одним из вариантов универсалистского подхода сегодня становится дифференциация «классических» и «неклассических» цивилизаций, последние представляют собой так называемые «пограничные цивилизации». При этом «классический» тип цивилизации тяготеет к культурному синтезу, «неклассический» – к культурному симбиозу. В последние годы в отечественной науке была выдвинута гипотеза, что как Россия, так и Латинская Америка являют собой особую разновидность «пограничных» цивилизаций (С.И. Семенов, В.Б. Земсков, И.Г. Яковенко, Б.И. Коваль, Я.Г. Шемякин и т.д.).

Идея «пограничности» российской цивилизации оказывается близка также Н.Г. Козину, который в статье «Универсалистский проект цивилизационной идентичности России» исследователь отмечает: «Расположившись между центрами западной и восточных цивилизаций, Россия геополитически объединяет пространство, находящееся между основными цивилизационными векторами развития мировой истории. А для того чтобы пространство истории стало подлинно историческим, оно должно стать цивилизационным. Россия, локальность ее цивилизации были порождены потребностями цивилизационно организовать и обустроить пространство, цивилизационно не принадлежащее ни Западу, ни Востоку или составляющее периферию Запада и Востока. Историческое пространство между ними принадлежит к иным геополитическим и цивилизационным реальностям и потокам истории, чем те, которые концентрируются вокруг Европы и цивилизаций Востока. И эта цивилизационная инаковость исторического пространства российской Евразии стала исторической судьбой России».

² Дмитрий Володихин – кандидат исторических наук, профессор исторического факультета МГУ.

Совершенно естественно, что цивилизационный дискурс воспринимается современным историософским романом, формируя ту ипостась национального мифа, которую можно определить как цивилизационный нарратив. Безусловно, здесь следует говорить не столько о прямой трансляции, сколько о самом общем векторе интерпретации данного дискурса. Цивилизационный дискурс в рамках цивилизационного нарратива практически всегда оказывается опосредован еще одной составляющей; это может быть мультикультурный дискурс, постколониальный дискурс и т.д. Круг репрезентативных текстов, формирующих цивилизационный нарратив, включает в себя произведения Вяч. Рыбакова и Б.Акунина. Это во многом обусловлено особенностями их творческой деятельности: Г.Ш.Чартишвили – литературовед, переводчик, японист; Вяч. Рыбаков – переводчик, китаевед, причем, одновременно является автором целого ряда публицистических работ историософского характера¹.

Творчество Вяч. Рыбакова представляет собой репрезентацию разных моделей российской истории, и в этом смысле историософская проблематика является для его произведений доминирующей. Однако отражением цивилизационного нарратива становятся два наиболее ярких произведения этого автора: роман «Гравилет “Цесаревич”» и литературный проект «Евразийская симфония», который создавался им в соавторстве с И.Алимовым. В первом романе цивилизационный нарратив выстраивается вокруг концепции «викторианской России», возникновение которой связывается с именем В.Цымбургского². В одной из своих рецензий, рассматривая тенденцию актуализации «евразийской идеологической схематики» в контексте сохранения российской идентичности, он выдвинул проблему «реморализации» России, под которой понимал «... (род “русского викторианства”) как движения, стремящегося противодействовать поглощению России евразийской аморфностью»³. В. Цымбургский в построении термина «русского викторианства» идет вслед за сложившейся в политологии последних лет практикой, начало которой положил А. Янов в монографии «После Ельцина. “Веймарская” Россия».

¹ См.: *Рыбаков В.* Напрямую: Эссеистика, письма, интервью. СПб.: Лимбус Пресс; ООО «Издательство К. Тублина», 2008.

² Вадим Леонидович Цымбургский – филолог, философ, историк и лингвист, гомеровед, этрусковед, хеттолог, политолог, исследователь геополитики.

³ Pro et Contra. 2002. Т. 7. № 1. Экология и политика. С. 179.

Несколько лет спустя в 2005 году Д. Володихин сначала прочитал, а затем опубликовал доклад «Викторианская Россия», в котором изначальная идея В. Цымбургского приобрела совершенно иные смысловые коннотации. Для В. Цымбургского лозунг «русского викторианства» становится основанием для формирования в России новой национальной модели, осуществление которой возлагается на «... политический класс, который был бы в состоянии вновь провозгласить принцип надсословного государства и осуществлять блокирующий контроль над попытками тех или иных элит утвердиться в качестве сословия правящего. Во-вторых, он означает выработку такой жизненной формы русского человека – члена политического класса, которая в столкновении российских цивилизационных ценностей с мировыми и евразийскими данностями обеспечила бы победу первым. И в частности, торжество принципа, по которому россиянин является тот, кто готов и имеет право выступать перед миром как “русский”, даже обладая возможностью и правом дифференцироваться с “русскими” внутри России»¹. Внешне Д. Володихин прописывает концепцию «викторианской России» в контексте, изначально заявленной в отношении данного термина проблемы «реморализаторства». Стремясь, впрочем как и В. Цымбургский, избежать универсализации русского цивилизационного типа, Д. Володихин выделяет в качестве нациообразующей православную этику («программная этика новой цивилизации будет либо православной, либо никакой»), которой в культурном контексте должна соответствовать своя эстетика, «... совершенно новая, способная выделить русскую культуру из хаотической невнятицы и задать ей определенный вектор развития»². Создание подобной эстетики, по мысли автора концепции, требует апелляции к прошлому опыту, которым становится период правления Александра III: «Эта тяга недостаточна осознана современным обществом, но сильна глубокой укорененностью в коллективном подсознании. В наибольшей степени показательно пристрастие нашего “среднего класса” к последнему спокойному и благополучному царствованию в русской истории – царствованию Александра III (1881–1894 гг.). Эпоха Александра II, настолько насыщена реформами, что у современного русского, в досталь наевшего-

¹ *Цымбургский В.* О русском викторианстве. Ч. 1 // URL: http://www.apn-nn.ru/pub_s/617.html (дата обращения 2.03.2010).

² *Володихин Д.* Викторианская Россия // URL: <http://www.apn.ru/publications/print1425.htm> (дата обращения 2.03.2010).

ся шоковой реформотерапии, вызывает определенный скепсис. Царствование Николая II, закончившееся гибелью Русской цивилизации, оставляет впечатление неуютта, падения. А вот спокойное и надежное правление Александра III – в самый раз. Поэтому некоторые сторонники русского викторианства предпочитают говорить об «Александровской России»¹. В этом же докладе Д. Володихин называет примеры репрезентации данной эстетики в кинематографическом² («Сибирский цирюльник» режиссер Н. Михалков, «Турецкий гамбит» режиссер Д. Файзиев, «Гибель империи» режиссер В. Хотиненко³) и литературном (Е. Хаецкая «Звездные гусары. Из записок корнета Ливанова», Я. Веров «Мыслеход», Д. Володихин «Государева служба», Вяч. Рыбаков «Гравилет “Цесаревич”» и т.д.) текстах. Относительно последних Д. Володихин замечает: «Классический” мир “Викторианской России” в нашей фантастике апеллирует к будущему, в котором Россия уцелеет,

¹ Володихин Д. Викторианская Россия // URL: <http://www.apn.ru/publications/print1425.htm> (дата обращения 2.03.2010).

² Здесь следует обратить внимание на то, что большинство из приводимых текстов хронологически предшествуют докладу Д. Володихина, поэтому можно говорить, скорее, о реконструирующей роли его концепции.

³ При этом достоинства двух первых фильмов для исследователя являются дискуссионными, а «Гибель империи» рассматривается им как «очевидный успех». Тенденцию к реализации эстетики «викторианской России» Д. Володихин видит в сопоставлении (безусловно, спорном) фильмов А. Сокурова «Русский ковчег» и В. Мотыля «Звезда пленительного счастья»: «В течение 1990-х годов все больше и больше проявляется любовь русской образованной публики к картинкам из жизни петербургского двора. В результате рождается несколько незамысловатых, но стильных телесериалов, а также глубокий, философический фильм “Русский ковчег”. Он, кстати, показывает, что наше общество постепенно осознает возможность более уважительно оценивать эпоху Николая I, чем прежде. Романтика бунта, с таким вкусом поданная в старой советской картине “Звезда пленительного счастья”, постепенно блекнет. Ее Величество Империя на глазах вырастает из лоскутных штанишек, сшитых ей Гоголем, Некрасовым, разночинщиной. Русские видят себя на экране такими, какими хотели бы видеть: благородными, красивыми, сильными. И очень хорошо, что это завышенная версия, а не сниженная, в духе “заблудившегося Сусанина” и любимого нашей диссидентствующей интеллигенцией мифа о вечном общегосударственном запое. Игра на повышение, на героизацию в нынешних условиях – единственно правильная» (*Цымбурский В. О русском викторианстве. Ч. 1* // URL: http://www.apn-nn.ru/pub_s/617.html (дата обращения 2.03.2010)).

выйдет на галактические просторы и сумеет построить благополучное общество. Она, возможно, окажется в ситуации жестокой конкуренции и даже военного противоборства, но способность к жизни, к развитию у нее сохранится»¹.

Не стремясь комментировать научную состоятельность концепции Д. Володихина, отметим ее роль в конструировании одного из вариантов национального мифа России. Причем в данном случае из всех литературных текстов, которые вычленил сам автор концепции, наибольший интерес представляет роман Вяч. Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”». Произведения Е. Хаецкой и Я. Верова являются стилизациями, широко использующими игру с «чужим» текстом, как это, например, происходит в повести Е. Хаецкой, перекодирующей лермонтовского «Героя нашего времени»; володихинская повесть относится к жанровой разновидности «звездной» фантастики. Безусловно, все три произведения в той или иной степени затрагивают проблему национального, однако она не является доминирующей и ни в коей мере не включается авторами в систему историософских построений. В противовес этому роман Вяч. Рыбакова, как обычно эксплуатируя форму «альтернативной истории», демонстрирует наличие развитой историософской концепции России, доминантой которой выступает «викторианская Россия».

Говорить о соотносительности рыбаковского романа с более поздней концепцией Д. Володихина можно благодаря вычлениваемой автором точки бифуркации, которая совпадает с концом эпохи Александра II. Последующая же история России раздваивается в романе на «большой» мир, реализующий концепцию «русского викторианства» и «малый», экспериментальный мир, сконструированный искусственно и подвергнутый психохимической обработке, в результате которой он находится «в состоянии непрерывной борьбы каждого с каждым и всех со всеми». Этот «малый» мир точно воспроизводит основные этапы российской истории XX века. Момент сопряжения двух миров, коррелирующий мировоззренческую позицию двойников, становится в романе основой для проявления немотивированной агрессии, выступающей, в том числе, и в виде террористических актов (уничтожение великого князя Александра Петровича, попытка убийства патриарха ком-

¹ Володихин Д. Викторианская Россия // URL: <http://www.apn.ru/publications/print1425.htm> (дата обращения 2.03.2010).

мунистов). Расследование этих двух диверсий ведет полковник министерства госбезопасности князь Александр Львович Трубецкой.

В целом литературное творчество Вяч. Рыбакова и в его индивидуальном преломлении, и в рамках его участия в литературном проекте Хольм ван Зайчик включается в «имперский проект» русской литературы не столько исследованием самого феномена «имперскости» и его взаимодействия с «русскостью» (империя в отношении российской государственности рассматривается как данность), сколько стремлением выстроить культурный кодификатор, обеспечивающий проективный характер национального мифа России. В «Гравилете «Цесаревич»» подобную функцию выполняет концепция «викторианской России», в «Евразийской симфонии» – концепция евразийства/неоевразийства. Обращение к символике империи и в данном романе, и в более позднем цикле выстраивается в контексте «уютности» подобной государственной модели, реализующей идею национального единства: «Уют обеспечивает одно важное ощущение: вся страна – одна большая семья. В семье люди ссорятся, бранятся, даже дерутся, но все они друг другу – свои! Это очень важно: чувство свойства со всеми от государя и вельмож до самой простой чади»¹. При этом в «Гравилете «Цесаревич»» наблюдается, скорее, трансляция, если так можно выразиться по отношению к концепции, которая конструируется позднее, а в «Евразийской симфонии» помимо трансляции вычленяется еще и ее проблематизация. В этом цикле рассматриваются грани взаимодействия механизмов национокструирования и национализма.

В исследуемом романе Вяч. Рыбаков идет по пути формального дистанцирования феноменов «имперскости» и «русскости», во многом именно поэтому образная система произведения представляет собой многообразие стереотипизированных национальных типов: князь Ираклий Георгиевич, Иван Вольфович Ламздорф, Кажинская Станислава Соломоновна, Лиза, Рамиль и т.д. В отношении каждого из этих героев вычленяется реализация доминантного национального стереотипа, становящегося структурной основой построения поведенческой модели образа: польская гордость (Кажинская Станислава Соломоновна), немецкая педантичность (Иван Вольфович Ламздорф), грузинский темперамент (князь Ираклий), милосердие, смирение и терпение, свойственные концепту «русская женщина» (Лиза), и т.д. Наи-

¹ Володихин Д. Викторианская Россия // URL: <http://www.apn.ru/publications/print1425.htm> (дата обращения 2.03.2010).

более очевидна подобная стереотипизация в отношении Лизы, жены Трубецкого, и его любовницы Станиславы. Получившийся любовный треугольник вполне четко соотносится с появившимся впоследствии треугольником из «Евразийской симфонии» (Богдан – Жанна – Фирузе), об этом свидетельствует также упоминание семейных номинаций, принятых в восточной культуре (старшая сестра, младшая сестренка), отсылающих к спектру научных интересов автора. Общим в этих двух любовных треугольниках является позиция рефлекслирующего героя. Сохраняется и своеобразное соотношение Запад/Восток в отношении возлюбленных героя, но если в «Евразийской симфонии» данная поляризация приобретает особый концептуальный смысл, обнажающий этическую состоятельность евразийской теории месторазвития, то в данном романе соотношение героинь оказывается демонстрацией их национального своеобразия.

Именно поэтому неканоническая семейная ситуация становится всего лишь способом обнажения традиционного богородичного канона в реализации концепта «русская женщина», предполагающего «уязвимость, страдание, сострадание, эмоциональность, терпение»¹. Так, в отношении Лизы одновременно подчеркивается семантика уязвимости, высвечивающая необходимость мужского покровительства и защиты, и семантика оберегания. И тот, и другой смысловой план выстраиваются в романе через детское воспоминание главного героя, когда он, придя на хозяйственный двор и видя гуся с отрубленной головой, впервые сталкивается со смертью и в нем пробуждается личная ответственность за все живое: «Мне жалко. Мне всех их жалко». Стремясь успокоить ребенка, мать пытается вложить ему в руки «пуховых, мягких, смешных, обворожительных гусят», выступающих в данном случае объектом защиты героя. Затем же образ беззащитного гусенка проецируется на Лизу, узнавшую после ранения Трубецкого, поставившего героя на грань жизни и смерти, о существовании в жизни мужа Станиславы Кажинской: «Она обшаривала мое лицо взглядом. Как радар, кругами. Один раз, другой... – Тебе со мной взрывных страстей не хватает, – сказала она. – Я для тебя, наверное, немножко курица. – Гусеночек, – ответил я»². Одновременно с этим развитие того же самого воспоминания позволяет соотнести героиню не только с птен-

¹ Рябов О.В. Русская философия женственности (XI – XX века). Иваново: Издат. центр «Юнона», 1999. С. 104.

² Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». М.: Эксмо, 2006. С. 357.

цом, нуждающимся в защите, но и с образом матери, дающей эту защиту испуганному ребенку; трижды в романе появляется обыгрывание образа бьющейся над птенцом птицы как устойчивой метафоры материнской защиты – «хлоп-хлоп-хлоп». В отношении же Станиславы постоянно повторяется определение «гордость» и «гордыня»: «– Зато ей свойствен грех гордыни, – сказала она. – Что правда, то правда, Елизавета Николаевна, – жеманным голосом прошлестел я»¹.

И тот, и другой стереотип полностью определяет психологический рисунок данных образов, причем это не столько изъясн авторского письма, сколько способ демонстрации структуры империи, ориентированной в противовес сложившимся цивилизационным моделям не на универсализм и нивелирование индивидуальных национальных особенностей, а на манифестирование подчеркнутого многообразия. Та же самая ситуация в характеристике образа империи будет складываться в «Евразийской симфонии», но в данном литературном проекте, репрезентирующем евразийскую/неоевразийскую концепцию, отражением многообразия будет реализация евразийской идеи «цветущей сложности мира», воплощением которой становится декоративно-эмблематическая характеристика имперской структуры (например, образ Восьмикультурной Гвардии, охраняющей императорский дворец (полк славянской культуры, полк тибетской культуры и т.д.) или «Парк отдохновения» – музей туалетов, где представлены отхожие места разных культур и народов в романе «Дело Судьи Ди»). В данном же романе способом репрезентации многообразия как доминантного принципа «имперскости» становится подчеркнуто стереотипизированная национальная типология.

В то же время в «Гравилете «Цесаревич»» намечается проблема взаимодействия «русскости» и «имперскости», приобретающая в настоящее время все большую актуальность во всех областях гуманитарной сферы. Опосредованное отождествление данных понятий происходит в самом начале романа в разговоре князя Ираклия Георгиевича с Трубецким, последний признается в том, что ощущает необходимость знать как можно больше языков империи. В ответ на это князь Ираклий замечает: «– Лопнет твоя головушка от такого размаха, – ухмыльнулся Ираклий. – Вот действительно русский характер. Уж если языки – то все сразу. А если не все – то ни одного. В лучшем слу-

чае – от каждого по фразе. Имперская твоя душа... Побереги себя»¹. Данная реплика, с одной стороны, транслирует подчеркнуто стереотипный образ «русскости» с ведущей приметой безграничности русской души, а с другой – утверждает эту же характеристику как доминанту «имперскости». В отношении же самого князя Ираклия подобное отождествление оказывается не полным, свидетельством этого становится сохранение в сознании данного персонажа, пусть и в смягченном виде, оппозиции «свой – чужой», которая преодолевается только благодаря установлению дружеских связей.

Реализация в этом смысле стереотипа национального поведения утверждает иную парадигму – друг/родственник. Именно поэтому герой относительно собственной включенности в имперский контекст демонстрирует своеобразную половинчатую соотношенность. Вполне традиционно для творчества Вяч. Рыбакова это решается через проблему языка. Обсуждая реплику Трубецкого об отражении русской ментальности в языке, князь Ираклий одновременно обозначает свое отношение к русскому как (подразумеваемо) имперскому языку: «– Свой язык слишком привычен. Бог знает, что можно придумать, если комплекс заедает. Со стороны виднее, – он опять затянулся и опять искося взглянул на меня, на этот раз настороженно: не обидел ли. – Хотя что значит со стороны... Одной ногой со стороны, другой – изнутри. Как многие в этой стране»². При этом Трубецкой неизменно настаивает на необходимости многоязычия в империи и явно испытывает неудобства в том случае, когда он не знает местного языка, например казахского («Отвратительное ощущение – безъязыкость, сразу чувствуешь себя посторонним и ничтожным»³), в романе создается достаточно четкое впечатление о русском как языке империи, начиная с диалога Лизы и Трубецкого о его знании языков Российской империи и западных языков («– Ах, если бы можно было выучить все языки! Сколько раз ты это говорил! Ну, а раз нельзя, можно ни одного не знать. Фразку из одного, фразку из другого... Весь ты в этом! Русский князь... – Я говорил про языки империи, – даже обиделся я. – Зарубежных я три штуки знаю прилично...»⁴) и, заканчивая извинениями Болхосоева за дежурного по складу, который не понимает по-русски.

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». С. 236.

² Там же.. С. 235.

³ Там же. С. 289.

⁴ Там же. С. 376.

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». М.: Эксмо, 2006.

Наиболее же очевидным примером сохранения в сознании князя Ираклия модели «свой – чужой» оказывается эпизод обсуждения двойной номинации столицы Грузии. Когда Трубецкой произносит слова «Тифлисский туннель» его сразу же поправляет князь Ираклий, напоминая об историческом наименовании города: «– Послушай, Александр, – в тон мне проговорил он. – Когда царь Вахтанг Горгасал, утомившись на охоте, спешил к у незнакомого источника и решил умыться лицом, он опустил в воду руки и удивленно воскликнул «Тбили!» «Теплая!» Отсюда и пошло название города. Запомни, пожалуйста». В ответ на это герой напоминает собеседнику о том, что в Петербурге он не реагирует так остро на номинацию «Тифлис»: «– Потому что чужие его пусть хоть Пном-Пнем называют. Ты же не чужой. Понял?»¹.

Вполне традиционно для творчества Вяч. Рыбакова функцию связующего элемента имперского целого берет на себя культура. В начале романа появляется знаменательный разговор Станиславы, князя Ираклия и Трубецкого о культуре, при этом два первых героя задают преимущественно культурную идентификацию собственного этнического пространства: «– Я думаю иногда, – сказал он, явно стараясь снять напряжение и разговорить Стасю, – что российская культура прошлого века много потеряла бы без Кавказа. Отстриги – такая рана возникнет... Кровью истечет. – Не истечет, – небрежно ответила Стася, – Мицкевич, например, останется, как был. Его мало волновали пальмы и газаваты. – Ах, ну разве что Мицкевич, – с утрированно просветленным видом закивал Ираклий. Чувствовалось, его задело. – Как это я забыл!»². Трубецкой же примиряет эти две позиции (и в дальнейшем он неизменно продуцирует именно эту точку зрения), создавая образ империи не как централизованной административной иерархической системы, а как совокупности культурных центров, образующих гармоничную полифоническую структуру: «– Конечно, в плоть и кровь вошло, – примирительно сказал я. – И не только в прошлом веке – и в этом... Считай, здесь одно из сердец России»³, и далее: «В оранжевой рассветной дымке распаивался под нами Симбирск – между ясным, светлее неба, зеркалом Волги, даже с этой высоты просторной, как океан, и лентой Свяги, причудливым ровным серпантинном петляющей по холмистой равнине волжского правобережья. <...> ...еще одно

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». С. 236.

² Там же. С. 233.

³ Там же. С. 233 – 234.

сердце России. Иногда мне казалось, что вся эта неохватная, как космос, держава состоит из одних сердец – то в такт, то чуть вразнобой они колотятся неустанно, мощно и всегда взволнованно»¹.

В дальнейшем повествовании на уровне манифестации отождествление «русскости» и «имперскости» достигается частотностью самоидентификации героя как «русского офицера». Эта самоидентификация приобретает более четкие смысловые коннотации благодаря соотнесению с литературным контекстом 1920-х годов, формирующей рыцарскую интерпретацию «белого воинства» (М. Цветаева) или «белой гвардии» (М. Булгаков). Эти смысловые пласты декларативно утверждаются в разговоре Трубецкого сначала с патриархом: «– Я – коммунист, и интересы нашей конфессии ставлю очень высоко, – начал я, волнуясь. – Но я также русский офицер, и интересы Отечества для меня – не пустой звук»², а затем с Хаусхоффером: «Я молчал. Мне просто нечего было сказать, я не понимал его, даже когда понимал все слова. А он вдруг распрямился в кресле и бесстрастно спросил: – Вы любите свою страну? Тут уж распрямился я. – Я русский офицер! – боюсь, голос мой был излишне резок. С большим человеком нельзя разговаривать так. Но Хаусхоффер лишь горько рассмеялся. – Bravo! – пригубил. – Таких вот офицеров Бела Кун сотнями топил в Крыму, живьем... В Крыму? Русских?»³. Указанием на честь как доминанту «русского офицера» и, как следствие этого, «имперской души» становится также сопоставление Трубецкого с полковником имперской безопасности Германии бароном Хайнрихом фон Крейвицом. Намеренное акцентирование однотипности статусов героев лишь подчеркивает разность их поведения на вилле Хаусхоффера «Альвиц». Фон Крейвиц признается, хотя и отмечает этическую недопустимость подобного поведения, что вилла была тайно осмотрена сотрудниками Управления безопасности, проникшими туда под видом электромонтеров. В противовес этому Трубецкой, проникая на виллу, сразу же разрушает собственную легенду, отрекомендовавшись своим собственным именем: «Этому человеку я не мог лгать. – У вас не шведский акцент, – сказал Хаусхоффер. – Русский, – ответил я. <...> – Я полковник МГБ России Трубецкой...»⁴.

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». С. 237 – 238.

² Там же. С. 363.

³ Там же. С. 431.

⁴ Там же. С. 428.

Одной из центральных проблем романа становится корректирование «русскости» в контексте концепции «русского викторианства». С самого начала в разговоре Трубецкого с князем Ираклием ставится вопрос о типологии русского национального характера. Значимость данного диалога заключается еще и в том, что он выстраивается как взаимодействие «внутренней» и «внешней» точек зрения, первая демонстрирует процесс национальной самоидентификации Трубецкого («— От чего мы действительно можем кровью истечь, — сказал я, — так это от порывистости. <...> Навалиться всем миром, достичь быстренько и почить на лаврах. Только у нас могла возникнуть поговорка “Сделай дело — гуляй смело”. Ведь дело, если это действительно дело, занятие, а не кратковременный подвиг, сделать невозможно, оно длится и длится. Так нет же! <...> Даже язык это фиксирует. Возьми их “миллионер” и наше “миллионщик”. Миллионер — это, судя по окончанию, тот, кто делает миллионы, тот, кто делает что-то с миллионами. А миллионщик — это тот, у кого миллионы есть, и все. В центре внимания — не деятельность, а достигнутое неподвижное наличие»¹), вторая представляет собой реконструкцию национальной идентичности на основе сказанного Трубецким («...от чего характер действительно может истечь кровью — так это, прости, от какой-то упоенной страсти к самобичеванию. Даже поводы придумываете, как нарочно, хотя они не выдерживают никакой критики. Если следовать твоей логике — можно подумать, что “погонщик” — это тот, у кого есть погоны на плечах, — он легонько хлопнул меня по плечу, обтянутому безрукавкой, — а отнюдь не тот, кто скотину гонит»²).

При этом эти две точки зрения не отменяют друг друга, а становятся основой для переосмысления одной из ведущих национальных концепций, акцентирующих двойственность национального бытия, причем в романе данная концепция выстраивается с опорой не на традицию XIX века, предполагающую индивидуально-личностный аспект осмысления двойственности «русской души», а следует логике историософских построений начала XX века, основу которой составляет проецирование двойственности на историко-национальный контекст. В романе Вяч. Рыбакова отражением двойственности русского бытия становится соотношение концептов «революция» и «коммунизм». Подобная концептуализация является не случайной и практически пол-

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». С. 234 – 235.

² Там же. С. 235.

ностью реконструируется Д. Володихиным в его «Викторианской России»: «Любое проявление революционности в рамках русского викторианства противостоит естественному и омерзительному. Персонаж, проявляющий склонность не то чтобы к террористическим актам, вооруженному мятежу или устройству подпольной типографии, а хотя бы к митинговщине или соответствующей фразеологии, моментально переходит в разряд “опасный чужак”. Он резко меняет цвет. Зеленеет. Именно так: превращается в Зеленого Склизкого Чужака. Иными словами, православное имперство суть патриархальный, благодушный деспотизм; покуда в политике, культуре, социальной сфере идут дискуссии философического свойства, власть и общество проявляют терпимость; но когда кто-либо осмеливается хотя бы заикнуться о возможности переворота, силой отменяющего сложившийся строй ради каких-то грядущих благ, ему грозит расчеловечивание и отторжение. Революционеры — вроде марсиан из “Войны миров”. Они не то, чтобы не русские, а, скорее, не совсем люди»¹.

Концепт «революция» выстраивается в романе через историю экспедиции Лапинского², с которой Трубецкой знакомится в ходе расследования гибели великого князя Александра Петровича и покушения на патриарха коммунистов. Центральной фигурой, персонифицирующей содержание данного концепта, становится в романе образ ученого Петра Ступака, который последовательно включается Вяч. Рыбаковым в контекст творчества Ф.М.Достоевского, образуя вариативный аналог Петруше Верховенскому. Прямая соотносительность образов Ступака и Верховенского обеспечивается не только тождеством имен, но и устойчивостью употребления уменьшительно-ласкательной формы: Петруша — Петенька. Концепция образа Петра Ступака в романе полностью соответствует той интерпретации образа Верховенского, которую дает, например, Н.Бердяев в работе «Духи русской революции»: «В центре революционного беснования стоит образ Петра Верховенского. Это и есть главный бес русской революции. <...> Одержимость ложной иде-

¹ Володихин Д. Викторианская Россия // URL: <http://www.apn.ru/publications/print1425.htm> (дата обращения 2.03.2010).

² Экспедиция Лапинского представляла собой попытку поддержать Польское восстание 1863 – 1864 годов путем морской доставки в районы восстания через Балтийское побережье оружия и людей. В романе Вяч. Рыбакова история этой экспедиции, если не считать авторского комментирования, восстанавливается достаточно полно и исторически достоверно.

ей сделала Петра Верховенского нравственным идиотом. Он одержим был идеей всемирного переустройства, всемирной революции, он поддался соблазнительной лжи, допустил бесов овладеть своей душой и потерял элементарное различие между добром и злом, потерял духовный центр. В образе Петра Верховенского мы встречаемся с уже распавшейся личностью, в которой нельзя уже нащупать ничего онтологического. Он весь есть ложь и обман и он всех вводит в обман, повергает в царство лжи. <...> Какая же идея овладела целиком Петром Верховенским и довела личность его до распада, превратила его в лжеца и сеятеля лжи? Это все та же основная идея русского нигилизма, русского социализма, русского максимализма, все та же inferнальная страсть к всемирному уравниванию, все тот же бунт против Бога во имя всемирного счастья людей, все та же подмена царства Христова царством антихриста¹. Собственно обе модели (семейная и общественно-историческая), в которые оказывается включен герой, демонстрируют подобную нравственную индифферентность.

Вместе с тем Вяч. Рыбаков последовательно включает историю Ступака в реальный исторический контекст, соотнося его с двумя именами русского революционного движения – Нечаевым и Бакуниным. Выбор этих двух имен, тем более учитывая их соотнесенность с образом Разина, а также сопрягаемость данного текста с романами Ф.М.Достоевского², выводит нас на концепт «русский бунт». Однако в контексте «русского викторианства» данный концепт утрачивает свое

¹ Бердяев. Н. Духи русской революции // URL: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/duhi.txt> (дата обращения 2.03.2010).

² По словам исследователей, «...Петр Верховенский и Шигалев отрицают и утопический социализм, и пропаганду Герцена, и идеи Чернышевского как сказки и некий отвлеченно гуманистический вздор. Достоевский уже в подготовительных материалах отделяет своего героя от социалистических идеалов: "...Нечаев сам по себе все-таки *случайное* и *единоличное* существо", "Нечаев не социалист, но бунтовщик, в идеале его бунт и разрушение, а там *что бы ни было*". Противопоставляя циничную программу "политического честолюбца" и "мошенника" Верховенского социалистическим проектам революционных демократов, Достоевский вкладывает в его уста слова: "В сущности мне наплевать; меня решительно не интересует: свободны или несвободны крестьяне, хорошо или испорчено дело. Пусть об этом Серно-Соловьевичи хлопчут да ретрограды Чернышевские! – у нас другое – вы знаете, что чем хуже, тем лучше"» (*Достоевский Ф.М. Собрание сочинений*: В 15 т. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1990. Т. 7. С. 770).

национальное содержание, превращаясь в своего рода мутацию, причем даже не в мутацию социального организма, а в мутацию, соотнесенную непосредственно с этической несостоятельностью отдельного человека: «И вот насилие, безобразное, словно проказа, проникло сюда». Денационализация «русского бунта» связывается прежде всего с переосмыслением содержания концепта «воля», который выводится Вяч. Рыбаковым из числа субстанциональных примет «русскости». «Русский мир отличается рядом особенностей, в частности протяженностью и распаханностью, дающими ключ к пониманию русского характера, среди значимых черт которого воля, удаль, широта души. <...> Все исторически значимые социальные движения в России: казачество, народничество ("Земля и воля", "Народная воля"), анархизм, бунты, восстания проходили под лозунгом "За вольную волю". <...> Воля – специфический русский концепт. <...> Свобода, переживаемая и подсознательно понимаемая как безмерная воля, рождает тяготеющие к произволу, беззаконию, анархии: "Воля торжествует или в уходе из общества, на степном просторе, или во власти над обществом... русский идеал воли находит себе выражение в культе пустыни, дикой природы, кочевого быта... разгула, самозабвения, страсти, разбойничества, бунта". <...> Специфический русский колорит воли приводит к удивительно противоречивым формам ее практического воплощения, которые таят в себе возможность не только выдающихся достижений, но и заблуждений, и падений. <...> Русский концепт "воля" несет в себе одновременно возможности позитивного и негативного осмысления¹.

Вяч. Рыбаков в своем романе эксплуатирует второй вариант интерпретации данного концепта, способом реализации которого становится совмещение двух моделей в структуре образа Ступака. Модель масс-культуры – «сумасшедший ученый» – сопрягается с совершенно очевидной отсылкой к сну Раскольникову о трихинах. В романе появляется образ химика Рашке, создающего препарат, притупляющий чувство страха и увеличивающий агрессию. Именно этот препарат распыляется Ступаком над территорией России в созданной им модели Земли, превращая ее в «...инкубатор пламенных борцов за державную незыблемость богоданной власти, за освобождение рабочего класса, за дело Ленина-Сталина, за чистоту арийской расы, за самоопределение маленьких, но гордых народов, за демократию, за амери-

¹ Межкультурная коммуникация: Учебное пособие // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/m_komm/index.php (дата обращения 2.03.2010).

канскую мечту...»¹. Принципиально значимой при этом является исходная мотивация действий героя, объяснением его революционной нигилистической направленности оказывается неудовлетворенность научных амбиций. Соответственно совмещение в образе Ступака двух внутренне разнополярных моделей не только утверждает восприятие концепта «воля» как «своеволие», но и разрушает национальное содержание «русского бунта».

В противовес этому в романе в качестве новой национальной доминанты манифестируется коммунизм. На образном уровне это приводит к формированию полярной пары Трубецкой – Ступак, на уровне топонимической символизации репрезентацией этого становится характеристика Симбирска: «Когда-то он <Симбирск> был крайним восточным форпостом засечной черты, прикрывавшей выдвинутые при Алексее Михайловиче в эту степную даль рубежи страны. Мне всегда казалось не случайным, что именно здесь за двести лет до рождения первого патриарха коммунистов России получил коленом под зад пьяный тать Сенька – выдавленный из Персии, выдавленный с Каспия, безо всяких угрызений удумавший было погулять, раз такое дело, по родной землице, вербуя рати посулами свобод и, как выразился бы какой-нибудь Нечаев, будущего справедливого общественного строя: “Режь, кого хошь – воля!”»². Национализация коммунизма обеспечивается замещением в смысловом поле этого понятия политического сегмента сегментом этическим, коммунизм при этом становится функциональным аналогом конфуцианства в «Евразийской симфонии», выполняя ту же самую роль этического регулятора общественной жизни: «Ведь коммунизм начинался как экономическая теория. – О! – я пренебрежительно махнул рукой. – Ополоумевшая от баракла Европа! Похоже, Марксу поначалу и в голову ничего не шло, кроме чужих паровых котлов и миллионных состояний! “Бьет час капиталистической собственности. Экспроприаторов экспроприируют!” В том, что коммунисты отказались от вульгарной идеи обобществления собственности и поднялись к идее обобществления интересов – львиная заслуга коммунистов вашей державы, государь. – Ленин... – осторожно, будто пробуя слово на вкус, произнес император. – Да»³.

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич» С. 442.

² Там же. С. 327 – 328.

³ Там же. С. 264 – 265. Конфессиолизация коммунизма в романе Вяч. Рыбакова прямо противопоставлена тенденции ритуализации коммунизма как

Репрезентативным образом в отношении утверждаемой национальной доминанты выступает образ Александра Трубецкого. Вяч. Рыбаков актуализирует культурные смыслы, закрепленные за данным именем, причем возникает скрытая поляризация декабристского комплекса (князь Сергей Петрович Трубецкой один из организаторов «Союза благоденствия») и белогвардейского комплекса (князь Александр Евгеньевич Трубецкой один из участников экспедиции по спасению царской семьи, отправленной в Тобольск). Негативные коннотации, возникающие в отношении декабристского комплекса, обусловлены циклической концепцией российской истории, задаваемой последовательной сменой бунта и тирании: «Таких штучек <убийство Александра Павловича> не случилось на Руси со времен графа Палена. Правда, был еще Каракозов – совсем больной человек... Да еще закомплексованный Пестель витийствовал в эмпиреях о цареубийстве во благо народных свобод. <...> Перепугали мечтательные предки Николая Павловича так, что ему потом всю жизнь от слова «свобода» икалось – ну, и вел себя соответственно, мел мыслителей из аппарата, оставлял одних непременных воров, чуть не прогадал Россию...»¹.

Благодаря актуализации второй составляющей структурным основанием образа Александра Трубецкого становится концепт «долг», реализация которого обеспечивается на сюжетном уровне взаимодействием «большого» и «малого» миров. Как уже отмечалось, детективное расследование в романе строится на осмыслении последствий подобного взаимодействия. В некоторых случаях между двойниками в каждом из миров возникает внутренняя связь, результатом которой становится либо проецирование агрессии в «большой мир» (взрыв гравилета, покушение на патриарха), либо трансляция этической доминанты в «малый» мир. В отношении же Александра Трубецкого и Хаусхоффера ситуация складывается несколько иначе: и тот, и другой герой не просто резонируют со своими двойниками, они демонстрируют вариант поглощения одним из двойников своей второй половины. При этом Хаусхоффер переходит из «малого» мира в мир «большой», Трубецкой же совершает обратное движение, что подчеркивается появлением в «Эпilogue» истории учителя Александра Петровича, живущее-

способа деконструкции советского мифа, широко представленной в литературе последних десятилетий XX века, особенно ярко эта тенденция реализует себя в романе А. Волова «Маскавская Мекка».

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». С. 257.

го в пространстве послеперестроечной России. Движение из «малого» мира в «большой» репрезентирует устойчивый, например, для творчества братьев Стругацких сюжетный мотив, связанный с кольцевым перемещением героя, находящегося в исключительной ситуации, на грани жизни и смерти, сначала в мир преображенной Земли, а затем, осознающего свой «долг» и сознательно возвращающегося в первоначальную ситуацию («Парень из преисподней», «Побег из ада»).

Вяч. Рыбаков использует инверсию данного сюжетного мотива, формируя сюжетную линию Александра Трубецкого и Хаусхоффера, которые сумели преодолеть границу между мирами: «Меня казнили в Моабите в сорок четвертом, – признался он. <...> Гиммлер решил, что отец слишком независим, слишком влияет на фюрера... На отца он руки поднять не решился, но взяли меня, чтобы обуздать отца, если возникнет необходимость... А потом машина заработала сама собой. Отец даже не знал, узнал только в сорок шестом! И покончил с собой... Но здесь – не появился»¹, «Я читал – и тошнота унималась, и мертвый Трубников понемногу оживал и становился мной»². Данный сюжетный мотив становится в романе способом реализации концепта «долг». Особенную значимость в этом плане приобретает смена точки зрения; причем преимущественно внешняя позиция Хаусхоффера, принимающего на себя демиургические функции («– И потому я теперь только шалю, – сказал он... Приложил одну ладонь ко рту полурупором, как я давеча у входа в дом, и пробубнил замогильным голосом: – Не надо двигаться. Не надо бояться. С вами говорит представитель галактического гуманоидного центра...»³, сменяется точкой зрения Трубецкого изнутри, тем более что в этот момент вновь актуализируется образ бьющейся над птенцом птицы, только теперь он проецирует семантику защиты не на образ Лизы, а на самого Трубецкого, объектом же его защиты выступает весь «малый» мир.

Таким образом, включение концепции «викторианской России» в структуру национального мифа обеспечивает перекодирование национальной концептосферы, способствует ревизии концепций национальной жизни и формирует новый цивилизационный вектор развития России.

¹ Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». С. 439.

² Там же. С. 457.

³ Там же. С. 441.

Литературный проект «Евразийская симфония», как следует уже из самого названия, становится реализацией евразийской программы. Актуальность реконструкции евразийской утопии подчеркивается ее ассоциативной соотнесенностью с концепцией мультикультурализма, отражением которой становится авторская мистификация личности Хольм ван Зайчика, и определенной жизненной стратегией, обеспечивающей реализацию утопии. Иными словами, структура Ордуси как непосредственная трансляция утопической модели дополняется настойчивым использованием сюжетных ходов, дублирующих кинематографический код, и включением целой системы сверттекстовых элементов (предисловий, послесловий и приложений редакторов, издателей и переводчиков), связывающих евразийство с современным мультикультуральным контекстом.

Репрезентация евразийской утопии в литературном проекте Вяч. Рыбакова и И. Алимова открыто манифестируется самим названием – «Евразийская симфония», сразу же отсылающим к теории симфонической личности евразийцев¹. Государственной устройством Ордуси оказывается прямым воспроизведением подобной симфонической личности. В романах цикла неизменно повторяется история государства, начало которой относится к переломному моменту в отношениях Руси и Золотой Орды, когда в середине XIII века побратимы хан Сартак, сын, и Александр Невский заключили договор о равноправном объединении Золотой Орды и Руси в единую Ордо-Русь, впоследствии трансформированное в Ордусь. После политического кризиса в XV веке к ней присоединился Китай, и с этого времени империей управляет минская династия императоров Китая. Симфонизм как принцип государственного конструирования определяет хронотоп Ордуси, во всех романах вычленяется три ключевых топоса – Александрия Невская/Петербург, Мосыке/Москва, Ханбланк/Пекин. Формально столицей Ордуси является Ханбалык, однако культурная значимость двух других городов уравнивает государственную вертикаль.

¹ Н.С.Трубецкой характеризовал понятие симфонической личности следующим образом: «Наряду с частночеловеческими личностями существуют личности многочеловеческие – как частнонародные, так и многонародные... Каждая личность есть (фактически или потенциально) индивидуация другой, более «объемной» личности. Существует как бы особая иерархия личностей - по признаку хождения их друг в друга».

Помимо краткого изложения периода становления государства в романах выстраивается история Ордуси в XX веке, представляющая собой вариативное воспроизведение российской истории, здесь находит отражение ежовский период (упоминание Храма Тысячеликой Гуаньинь, история которого повторяет историю храма Христа Спасителя), этап 1960 – 1970-х годов (борьба с тунеядством, множество современных параллелей, начиная от образа градоначальника Мосыкэ Ковбасы, отсылающего к образу московского мэра («Дело победившей обезьяны»), упоминания в виде надписи на памятнике Александру Невскому имени Путина – «Путин ваньсуй» («В дословном переводе фраза значит: «Да здравствует наша всеобщая пограничная сторожевая вышка») и заканчивая аллюзиями межнациональных конфликтов на территории бывшего СССР («Дело о полку Игореве», «Дело непогашенной луны»). Подобная историческая реконструкция, в некоторых случаях с ярко выраженным включением постмодернистской иронии, направлена на своеобразную реабилитацию всех этапов истории страны, причем, это обусловлено не столько политической конъюнктурой, сколько иллюстрацией жизнеспособности Ордуси как этикогосударственной евразийской модели.

Исторический экскурс сочетается в проекте с изложением современного административного и политического устройства Ордуси, представляющей собой великую Евразийскую Империю, включающую семь относительно самостоятельных улусов, выстроенных по этническому принципу. Подобная организация становится своеобразной иллюстрацией евразийского принципа «цветущей сложности», визуализация которого полно и красочно передана в образе Восьмикультурной Гвардии («Дело судьи Ди»). В акцентированно пародийной форме принцип «цветущей сложности» реализуется в образе музея отхожих мест, который посещает Багатур Лобо в Ханбалыке. Раскрытием принципа «цветущей сложности» становится неоднократно акцентируемая в проекте проблема этнических конфликтов («Дело незалежных дервишей», «Дело о полку Игореве», «Дело непогашенной луны»), возникновение которых подчеркнуто мотивировано только личными интересами одного человека: в первом романе это стремление Кучума завладеть кладом графа Дракусселя Зауральского, в «Деле о полку Игореве» – детский комплекс одиночества, который не смог изжить Ар-

хип Онуфриевич Козюлькин, в «Деле непогашенной луны» – комплекс вины физика ядерщика Мордехая Ванюшина¹.

Утопический дискурс предполагает переосмысление традиционной триады «Ордусь/Россия – Запад – Восток», в проекте вычленяется два проблемных блока, первый из которых связывается с поляризацией двух цивилизационных векторов, представленных концептами Ордусь и Запад, а второй с проблемой диалога культур, которая решается через имплицитно заявленное противостояние Запада и Востока (преимущественно исламского). Запад и Восток в отличие от Ордуси не выстраиваются в целостный образ, это, скорее, идеология, представляющая собой одну из тенденций развития мирового целого. Содержание данных концептов предельно эклектично, Запад помимо Америки включает в себя Нихон/Японию, функционируя как сверхгосударственный конструкт (правда, включение Нихон в контекст западного мира мотивируется в проекте исторической ошибкой), Восток внутренне вообще не дифференцирован. Подобная структура концептов позволяет авторам проекта продемонстрировать цивилизационное различие между ними. Ордусь репрезентирует евразийскую концепцию месторазвития, формируя тем самым целостную концепцию культуры и государственности². Запад характеризуется преимущественно формальной целостностью, основой которой выступает единый уровень технического прогресса. Единство Востока выстраивается в рамках традиционалистской культуры, в результате чего культурногосударственный критерий подменяется критерием конфессиональным – мусульманская умма.

Проблематизация последнего типа единства происходит в романе «Дело судьи Ди», событийной основой произведения является поиск хирки (плащаницы) Пророка, обладание которой означает власть над

¹ Вместе с тем решение этической проблематики в последнем романе лишена идиллической однозначности, свойственной двум предыдущим произведениям; оно осложняется включением еврейского вопроса, отсылающего к сложным отношениям евразийства и иудаизма (См.: Шнирельман В. Евразийцы и евреи // URL: scepsis.ru/library/id_952.html (дата обращения 5.05.2010).

² Н.С.Трубецкой определял концепцию «месторазвития» следующим образом: «Совокупность народов, населяющих хозяйственно самодовлеющее (автаркическое) месторазвитие и связанных друг с другом не расой, а общностью исторической судьбы, совместной работой над созданием одной и той же культуры или одного и того же государства, – вот то целое... Оно наделено признаком индивидуального бытия, будучи субъектом истории».

уммой. Попытка реализации подобной утопии наследником императора оказывается этически несостоятельной, подтверждением этого выступает ассоциативное уподобление хирки драгоценным камням, каждый из которых, согласно поговорке, обгаден кровью, подобная ассоциация возникает благодаря упоминанию последнего места ее хранения в коллекции графа де Континьяк и эвфемистическому замещению названий «хирка» – «драгоценность». Помимо этого несостоятельность такой мечты подкрепляется гибелью невинного, в данном случае жены наследника.

Оппозиция «Ордусь/Запад» формирует две основные модели мироустройства, что во многом определяет тип отношения между данными концептами. Ордусь, развивая концепцию симфонической личности, способом объективации которой выступает культура¹, декларирует культуртрегерскую позицию, определяя свои отношения с Западом посредством дихотомии «культура/варварство», причем, «варварство» в основном выступает аналогом процесса вестернизации. Образ «варварского» Запада выстраивается благодаря нагнетению языковых конструкций, обнажающих западную ментальность. Здесь на первый план выходят два эпизода – беседа Багатура Лобо с Ешкой – секретарем фармацевтической компании, недавно побывавшей на Западе («Дело лис-оборотней»), и рассуждения Богдана о названиях этапов семейной жизни («Дело о полку Игорева»). И в том, и в другом случае подчеркивается педалирование языковой нормой физиологического плана человеческого существования² и репрезентации механизма взаимодействия человека и мира, основу которого составляет дискурс потребления: «...а у них, предста-авляете, даже слова такого, по-моему, нет: возлюбленный. Говорят просто “лавер”. Это глагол

¹ «Культура – органическое и специфическое единство, живой организм. Она всегда предполагает существование осуществляющего себя в ней субъекта, особую симфоническую личность» (Л.П.Карсавин).

² «Начальные восемь седмиц супружества проходят под знаком Огня. Вечно куда-то спешащие западные варвары называют начало брака медовым месяцем, отводя молодоженам на первый пыл столь постыдно короткий, и фантазия европейская в сравнениях не идет дальше меда. Что ж, там и прекрасную часть женского тела, которую по всей Ордуси благоговейно и поэтично именуют “яшмовой вазой”, зовут “honeу rot” – “горшочек с медом”; можно подумать, изголодались они в Европе совсем, и предел тамошних вождедений и мечтаний – по-быстрому сладкого от пуза налопаться» (Ван Зайчик Х. Дело о полку Игорева. СПб.: Азбука – классика, 2004. С. 39).

плюс окончание “ер”. Печь булку – “бэйк”, а тот, кто булки печет: “бэйкер”. Тот, кто охотиться – “хантер”, тот, кто повозкой рулит – “драйвер”, а тот, кто... – она покраснела не на шутку, – вот эти са-амые движения в постели совершает, тот “лавер” ... Они так и говорят, будто плотники какие: мэйк лав... делай, мол, любовь. Так вот, лавер приходит, например, к своей ханни, и, если ну о-очень соскучился и сохнет без нее, сердечко все у него изнылось-изболелось и так уж ему невмоготу, что вот сейчас же надо обрести Великую радость, он просто говорит: гив ми. Это значит: дай мне. Представля-а-аете? Не чаю там, не кофею и даже не вина, а просто: дай и все»¹.

В противовес этому Запад рассматривает Ордусь только в контексте геополитической ситуации, эксплуатируя противопоставление «демократия/ тоталитаризм». При этом в центре конструируемой утопии оказывается не политический аспект, а процесс цивилизационной самоидентификации. Одним из его значимых аспектов становится характер господствующей идеологии, западная модель характеризуется доминированием догматического типа мышления, ориентированного на абстрактную систему ценностей. В данном случае объектом деконструкции выступает феномен правового государства и правового сознания, который нередко подвергался критике в теории евразийцев². В

¹ Ван Зайчик Х. Дело лис-оборотней. СПб.: Азбука – классика, 2004. С. 194 – 195.

² По замечанию В. Шнирельмана: «Евразийцы утверждали, что Запад унаследовал из иудаизма такие понятия как “закон”, “правовое государство”, “правовые гарантии” и “права человека”, якобы “закрепощавшие личность”. Они видели недостаток иудаизма в том, что он строго кодифицировал поведение человека, и называли Бога евреев “Богом-администратором”, противопоставляя это православию, где основой всех взаимоотношений служила любовь. К тем же “иудаистским” корням они возводили и “мессианскую” сущность марксистского учения о коммунизме. Эти идеи они сопоставляли с присущим якобы только русской душе понятием о справедливости, о “Государстве Правды”, которому строгое писаное законодательство могло идти только во вред, как чуждая идея, основанная на бездушном механицизме. В частности, для этого направления евразийской мысли в высшей мере характерно следующее утверждение В. Н. Ильина: “Высшее начало морали – любовь, – будучи облечено юридической принудительностью, превращается в безнравственность”. И евразийцы последовательно выступали борцами против “правопоклонничества”, считая, что “христианская любовь”, укоренившаяся в русском правосознании, вполне может заменить право». Шнирельман В. Евразийцы и евреи // URL: scepsis.ru/library/id_952.html (дата обращения 5.05.2010).

проекте Хольм ван Зайчик данный феномен начинает рассматриваться как разрушение ценности и значимости индивидуального «я», тем самым, уничтожая центральную цивилизационную идею Запада. Иллюстрацией этого могут служить рассуждения Багатура Лобо о судебном процессе над Ландсбергисом: «В том, что с ним сотворили, было весьма мало человеколюбия. И неудивительно: могло ли иначе случиться в этом уезде, где еще не укоренились устойчивые представления о гармонии и сообразности государственных уложений и где поспешно делают выводы, возвышая второстепенное и принижая главное. <...> Бага буквально поразило механическое нанизывание мыслей Учителя на заранее выстроенную схему; не истины и не справедливости искал в драгоценных речениях прыткий и далекий от подлинной снисходительности настоятель, а лишь подтверждения своим собственным взглядам. Все это дурно припахивало варварской юриспруденцией. Еще бы, Европа так близко»¹. Подчиненность идеи демонстрирует также образ Глюксмана Кова-Леви, профессора, члена Европарламента; с одной стороны, здесь проигрывается актуальная политическая ситуация с многочисленными инспекционными поездками в Чечню и последующими докладами на заседаниях Европарламента, с другой стороны, Глюксман наиболее наглядно демонстрирует различие, существующее между абстрактной идеей и «Государством правды» как основой существования евразийской цивилизации. Несостоятельность западного типа сознания декларируется уже на уровне языковой игры, имя профессора в переводе на ордусский означает «человек иллюзий».

Концепт Ордусь, формирующий утопию «Государства правды», моделируется по образцу идеократического государства². Отражени-

¹ Ван Зайчик Х. Дело жадного варвара. СПб.: Азбука – классика, 2004. С. 182 – 183.

² Евразийцы по аналогии с соловьевским понятием теократии выстраивают понятие идеократии – власти идеи как высшей формы самореализации симфонической личности. «Одною из основ евразийства является утверждение, что демократический строй современности должен смениться строем идеократическим... Под идеократией разумеется строй, в котором правящий слой отбирается по признаку преданности одной общей идее-правительнице... Идеократическое государство имеет свою систему убеждений, свою идею-правительницу (носителем которой является объединенный в одну-единственную государственно-идеологическую организацию правящий слой) и в силу этого непременно должно само активно организовать

ем этого становится декларация, ставшая названием цикла – «Плохих людей нет». Воплощением «идеи-правительницы» в этом случае выступает конфуцианство, которое, в отличие от буддизма, христианства, ислама и иудаизма, сохраняющих конфессиональный статус, приобретает значение главного этического регулятора жизни человека и государства¹. Именно это мотивирует доминантное положение китайского компонента, отличительной приметой которого становится укорененность традиции не только на уровне культурном, этическом или бытовом, но и на уровне государственном. Господство Танского уголовного уложения в законотворческой деятельности Ордуси сочетается с практикой его обязательного толкования; подмена инстанций, осуществляемая авторами проекта (прокурорский надзор замещается этическим надзором) превращает интерпретацию уложения в этический акт. Это, с одной стороны, налагает значительные обязательства на самого чиновника этического надзора (здесь появляется пародийное воспроизведение требования Ф. Дзержинского к эталонному образу чекиста), не случайно, все романы объединены единой ситуацией этического выбора, стоящей перед Богданом Оуянцевым-Сю, при-

все стороны жизни и руководить ими. Оно не может допустить вмешательства каких-либо не подчиненных ему, неподконтрольных и безответственных факторов – прежде всего частного капитала – в свою политическую, хозяйственную и культурную жизнь и потому неизбежно является до известной степени социалистическим... Готовность жертвовать собой ради идеи-правительницы здесь является одним из основных селекционных признаков правящего слоя... Идеей-правительницей подлинно идеократического государства может быть только благо совокупности народов, населяющих данный автаркический особый мир... связанное с понятием идеократии требование планового хозяйства и государственной регуляции культуры и цивилизации... При идеократическом строе должны будут исчезнуть эти последние остатки индивидуализма, и человек будет созавать не только самого себя, но и свой класс, и свой народ как выполняющую определенную функцию часть органического целого, объединенного в государство. При этом следует подчеркнуть, что все это должно быть не только теоретически принято, но и глубоко осознано и заложено в психику человека грядущей идеократической эпохи» (Н.С.Трубецкой).

¹ Конфуцианство как основа структурирования национального мифа России характерно также для проекта Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина». Подобная позиция входит в противоречие с национальным реваншизмом М. Чудиновой, В. Головачева, А. Панова и С. Лукьяненко, в произведениях которых «восточный» компонент неизменно рассматривается или через утрату этико-духовного содержания, или антропоморфности как таковой.

чем, в каждом следующем «цзюане» данная ситуация усложняется. С другой, данный этический акт вовлекает в себя и человека, преступившего закон; помимо того, что непрямым условием любых следственных действий становится в романах Хольм Ван Зайчика признание преступником себя «заблужденцем», сам факт наказания намеренно авторами снимается (за исключением «идеологических» героев – Архипа Онуфриевича Козюлькина, Мордехая Ванюшина), «человеконарушители» выводятся за рамки исполнения юридической нормы и включаются в реализацию этического закона (Крякутной, Джимба, Виссарион Вэймин, Кипятков, Ковбаса).

Репрезентативность ордуской утопии обусловливается в проекте ее взаимосоотнесенностью с мультикультуральным контекстом, который реализуется преимущественно на авторском уровне, определяя содержание всех вступительных частей, обязательно предпосланных каждому из романов. В предисловиях «От издателей» и «От редактора», «Послесловиях переводчиков» и приложениях реконструируется псевдобιοграфия автора, якобы известного еврокитайского гуманиста, родившегося в 1911 году, чьи тексты были обнаружены на рубеже столетий, их обнаружил в своем электронном почтовом ящике переводчик Евстафий Иоильевич Худеньков. С каждым последующим романом эта псевдобιοграфия пополняется новыми подробностями, одновременно обнажая игровой характер псевдонима, отсылающего к творчеству Роберта ван Гулика, известного китаиста, знаменитого не только своими научными работами, но и циклом романов с детективной основой, действие которых разворачивается в средневековом Китае.

На образном уровне реализация утопической модели Ордуси осуществляется посредством обыгрывания голливудской схемы, основой которой становится не акцентирование контрастности, а принцип взаимообмена, позволяющий реализовать значимый для американской культуры концепт партнерства («Смертельное оружие» режиссер Р. Доннер), а в последнее время мультикультуральный аспект («Шанхайский полдень» режиссер Т. Дей), поэтому изначальная полярность героев, достаточно часто подчеркнутая расовым отличием, сменяется усвоением личностных качеств одного другим. Подобный взаимообмен обладает компенсаторной функцией; как правило, один из героев, чаще всего активный элемент образной пары, находится в пограничном состоянии, испытывая трудности в процессе социализации, это может быть вызвано неизжитым комплексом, полученным в ходе вьет-

намской кампании, косвенной виной в трагической гибели близких и т.д. Неадекватность второго героя связывается не столько с коммуникативными трудностями, сколько с отсутствием волевого начала, господством рассудочности. Вследствие этого и тот, и другой герой могут реализоваться только в совместном действии.

В романах литературного проекта Хольм Ван Зайчика примером голливудской пары оказываются Багатур Лобо, эксплуатирующий амплу маскулинного героя, и Богдан Рухович Оуянцев-Сю, представляющий тип рефлектирующего героя. Традиционный для данной схемы набор полярных признаков: активность – нерешительность, действие – прогнозирование, неполнота личной жизни героя – завершенность семейных отношений и т.д., – дополняется национальной и конфессиональной контрастностью (буддийский Восток – русское православие). Соответственно реализация кинематографического кода позволяет выстроить модель Ордуси как мультикультурального образования уже не на декларативном уровне, а более опосредованно, демонстрируя сам механизм осуществления транскультурного взаимодействия. В этом смысле особое значение принадлежит соотношению сфер реализации героев: область личных/семейных связей и сфера профессиональной деятельности одинаково выстроены по принципу внешней полярности (в отношении Богдана полярность носит конфессиональный характер: первая жена – мусульманка, младшая жена – католичка, у Багатура – социальный: объектом его чувств становится принцесса). Вместе с тем подобная дисгармония легко разрешима в рамках традиционного типа культуры: в семейной жизни Богдана этому способствует вычленение патриархальной модели, в любовной истории Багатура – культурная модель. Доминирование моделей, характерных для традиционного типа культуры, становится у Рыбакова общим принципом организации личной сферы, наряду с этими двумя моделями вычленяется модель родовая, наиболее явно проявляющаяся в отношении тейпа Ширмамед, тестя Богдана.

Иными словами, преодоление контрастности в рамках традиционной культуры требует включения третьего компонента, создающего область толерантных связей, которые, однако, лишены универсального характера и не могут быть спроецированы на принципы организации многонационального и многоконфессионального сообщества. В том случае, если это происходит, результат, как правило, негативен и ведет к деформации общей жизни («Дело о полку Игореве»). Демон-

страцией новых принципов становятся формы организации профессиональной деятельности героев, в основу которых положен голливудский кинематографический код. При этом происходит взаимоналожение канонических амплуа и специфических национальных примет; так, рефлексивность Богдана мотивируется православным комплексом, что подчеркивается уже самим положением героя как представителя органа этического надзора, активность Багатура базируется на осознании незыблемости кармических законов. Соответственно при наличии устойчивого обмена личностных характеристик, декларативно заявленного, например, в романе «Дело незалежных дервишей», вычленяется механизм мультикультуральности, расшифровывающий принципы организации государственного целого. Достаточно традиционно для отечественной литературы подобный механизм вступает в полярные отношения с моделью американизации, которая представляет собой не столько комплекс многообразных связей, сколько единый унифицирующий процесс.

Последним рассмотренным нами вариантом репрезентации цивилизационного нарратива в современной литературе становится проект Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина». Принципиальным отличием данного проекта от «Приключений магистра» становится совершенно отчетливая ориентация в виде авторской сверхзадачи на формирование одного из вариантов национального мифа, поэтому при единообразии постмодернистской концепции истории, в равной степени реализуемой обоими циклами, первый проект отличается большей концептуализацией национального мифа. Основу данной концептуализации составляет взаимодействие универсалистских и замкнутых теорий цивилизаций. В связи с этим концептосфера акунинского цикла транслирует традиционную триаду Россия – Восток – Запад в контексте типично универсалистского подхода, предполагающего необходимость универсализации восточно-западного вектора в смысловом поле концепта «Россия». Свидетельством этого становится статья Б. Акунина «Но нет Востока и Запада нет (о новом андрогине в мировой литературе)», предваряющая один из номеров «Иностранной литературы», где были опубликованы произведения постколониальной литературы. Эта работа помимо определения вектора размышлений автора в области ведущих литературных тенденций позволяет наметить общий контекст, в рамках которого конструируется его вариант национального мифа.

Если в отношении Вяч. Рыбакова таким контекстом становится мультикультурализм, то можно предположить, что в художественном сознании Б. Акунина эту роль начинает играть глобализация, именуемая автором «андрогинизмом»: «Глобализация мировой культуры – процесс, видимо, неизбежный. Как и все под солнцем, он имеет свои плюсы и минусы. Вот взгляд оптимистический: глобализация сумеет вернуть человеку совершенство, “сделать из двух одно и тем самым исцелить человеческую природу” (Платон). Сформируется новый человек – универсально образованный, в равной мере владеющий культурным наследием и Востока, и Запада. Людям, имеющим общий культурный багаж и общий язык (уже можно догадаться, какой именно), будет легко понимать друг друга. И все закончится хорошо. Взгляд пессимистический: глобализация приведет (уже привела) к засилью усредненного масскульта, к утрате национальной самобытности, к обеднению и выхолащиванию культуры, к всеобщей американизации и макдональдизации. И все закончится плохо»¹.

Национальный миф России выступает как своеобразное разрешение этих двух противоположных исходов; в литературном проекте структура национального мифа определяется «андрогинистической» тенденцией, причем рассматриваются все варианты ее презентации. Как следствие этого, нарративизация исторического дискурса в «Приключениях Эраста Фандорина», в отличие от «Приключений магистра», где она получает игровое решение, ориентированное на деконструкцию самого дискурса истории, включается в структуру национального мифа, обуславливая появление нескольких типов национальных текстов².

Концепты «Восток» и «Запад» организуются двояко: в отношении каждого из них вычленяется, во-первых, вариант «завершенного» национального текста, высвечивающий либо исчерпанность европейского проекта «модерн» – концепт «Англия» и, с определенными оговорками, концепт «Япония»; во-вторых, вариант «моделирующего» наци-

¹ Чхатишвили Г. Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе) // URL: http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html (дата обращения 4.06.2010).

² Соотношение игрового перекодирования и «серьезной» интерпретационности характеризует также осмысление природы концептов «Запад» и «Восток» в «Востоке и Западе» («Сказки для Идиотов») и в литературном проекте «Приключения Эраста Фандорина».

онального текста, делегация которого в структуру концепта «Россия» должна привести к достраиванию «русскости» – концепты «Америка» и «Китай». Неоднородность ролевой заданности предопределяет разность художественных репрезентаций данных концептов: два первых характеризуются построением национальной типологии и образа страны, два вторых существуют лишь как векторы, мотивирующие динамику образа репрезентативного героя (Эраста Фандорина).

В отличие от концептов «Запад» и «Восток» концепт «Россия» организуется как единый текст, где доминируют не диахронные, а парадигматические связи, поэтому появляется четкая соотнесенность двух периодов российской истории – рубеж XIX – XX и XX – XXI веков. Подобное соответствие достигается обыгрыванием реалий общественно-политической и бытовой жизни страны, приобретающих в массовом сознании знаковый характер. К ним можно отнести тему единовластия в Москве, навязчивую рекламу, создание грандиозного архитектурного сооружения, получающего символическое звучание (храм Христа Спасителя) и т.д. Кроме того, в акунинском проекте поднимаются проблемы национального и государственного самоопределения, интеграции отдельных государств в общемировое целое, актуализировавшиеся именно в последние десятилетия. Принцип «просвещения», обеспечивающий подобное парадигматическое структурирование концепта «Россия», характеризуется в данном случае актуализацией не столько нарративной функции, что присуще его функционированию в рамках дискурса истории, сколько ризоматической функцией, позволяющей воспринять концепт «Россия» как открытый текст, интерпретирующий разные национальные модели.

Концепты «Англия» и «Япония» находятся с концептом «Россия» в отношениях дублирования. Первый концепт вступает в эти отношения благодаря конструированию образа «воображаемой» России¹. Несколько иначе выстраивается соотнесение с концептом «Япония»: Япония воспринимается в проекте Б. Акунина как государственный, цивилизационный и ментальный «двойник» России. Во-первых, концепт «Япония» выступает как поле трансляции проекта «модерн», что обеспечивает его близость концепту «Россия». В этом случае начинает актуализироваться политический дискурс, репрезентирующий стереотип милитаристской Японии. Во-вторых, в отношении концепта «Япо-

¹ Более подробно мы рассматривали данный процесс в рамках функционирования цивилизаторского дискурса.

ния» высвечивается колонизаторский дискурс, дублирующий европейскую точку зрения на Россию. Причем, структурирование данных дискурсов обеспечивается общей тенденцией генерализации, которая, в свою очередь, определяет стереотипизацию концепта «Япония».

Репрезентацией политического дискурса в романах «Левиафан» и «Алмазная колесница» выступает концепт «власть». Б.Акунин описывает процесс европеизации Японии как последовательное замещение, согласно типологии М. Вебера, традиционного типа господства с характерным для него отсутствием формального права, на легальный тип господства. Легитимным основанием первого типа господства выступает обусловленность нравами, исполнением священных правил и традиций, признанием соответствующих личностей, осуществляющих господство. Свидетельством этого становится появление в романе «Алмазная колесница» обоих вариантов концепта «власть». Традиционный тип господства, воплощающий данный концепт, реализуется кодексом самурая, о котором упоминает Доронин при первой встрече с Фандориным: «Но самураев с двумя мечами вы теперь нигде не увидите. С позапрошлого года носить холодное оружие запрещено императорским указом. – Какая жалость! – О да, – ослабился Доронин. – Вы много потеряли. Это было незабываемое ощущение – пугливо коситься на каждого ублюдка с двумя саблями за поясом. То ли мимо пройдет, то ли развернется, да и рубанет наотмашь. У меня до сих пор привычка – когда иду по японским кварталам, все назад оглядываюсь. Я, знаете ли, приехал в Японию во времена, когда здесь считалось патриотичным резать гайдзинов»¹. Сугу, характеризующий японскую полицию, состоящую в основном из самураев, отмечает их исполнительность, но малоинициативность, потому что «самурая с детства приучали не рассуждать, но повиноваться». Это вполне согласуется с веберовской типологией, предполагающей, что в традиционном типе власти управление ориентировано на лично зависимых от господина домашних чиновников, родственников, личных друзей или вассалов. Личная верность оказывается одним из важнейших оснований для назначения на должность и для продвижения по иерархической лестнице. При этом в проекте Б. Акунина происходит универсализация кодекса самурая, который начинает восприниматься уже не как сословная, а как национальная атрибуция. Именно так воспринимает упразднение сословий герой «Левиафа-

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. М.: Издатель Захаров, 2003. С. 16.

на» Аоно, не случайно его рассуждения строятся на противопоставлении «свой – чужой»: «Пусть государь император уравнил сословия и запретил нам носить на поясе два меча, но это означает не отмену самурайского звания, а, наоборот, возведение в самурайское сословие всей японской нации, чтобы мы не чванились друг перед другом своей родословной. Мы все заодно, а против нас – остальной мир»¹.

Однако наряду с традиционным типом господства в отношении конструируемого Б.Акуниным концепта «Япония» вычленяется уже и легальный тип. Реализацией тенденции европеизации становится в «Алмазной колеснице» помещение полицейского участка, воспринятое как символ-артефакт, репрезентирующий политический дискурс. «В политическом дискурсе существуют коммуникативные события и соотношенные с ними жанры, которые имеют четко выраженную “привязку” к определенным социокультурным локусам. Прежде всего, это большинство жанров институциональной коммуникации. Социально-политические институты (государственные учреждения) располагают некоторыми материальными ресурсами, в которые входит и физическое пространство определенных зданий и помещений. Функциональная ориентированность таких зданий и помещений сообщает им семиотичность – их мысленный образ закрепляется в сознании как знак определенного события. К политическим локусам с устойчивой событийно-жанровой связью относятся, например, здание парламента с залами заседаний, предназначенными для проведения парламентских слушаний, определенные залы и кабинеты в Кремле и Белом доме для торжественных приемов, рабочих заседаний, встреч с иностранными государственными деятелями, переговоров, подписания соглашений, пресс-конференций и пр.»². Описание полицейского участка в романе «Алмазная колесница» оказывается совершенно тождественно описанию полицейского участка в романе «Азазель»; и в том, и в другом случае участвующий ритм жизни этого института становится результатом трансляции европейского проекта «модерн»: в романе «Азазель» медиатором данного проекта выступил Бриллинг, в «Алмазной колеснице» появляется косвенное упоминание того же самого проекта модернизации: «Консул Доронин рассказывал, что в Японии шесть лет назад произошла великая бюрократическая рефор-

¹ Акунин Б. Левиафан. М.: Издатель Захаров, 2002. С. 135.

² Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01; 10.02.19. Волгоград, 2000. С. 135 – 136.

ма: на чиновников вместо кимоно надели мундиры и заставили их сидеть не на полу, а на стульях. Чиновничество поначалу чуть не взбунтовалось, но понемногу привыкло. А жаль. То-то, наверное, было живописно. Приходишь в казенное место, а там столоначальники, писари, письмоводители – все сплошь в халатах и ноги сложены калачиком. Фандорин вздохнул, посетовав на то, что разнообразие устройства в мире постепенно вытесняется единым европейским порядком. Через сто лет все везде будет одинаковое, не поймешь, в России ты или в Сиаме. Скучно»¹.

Транслирование европейского проекта «модерн» наиболее полно реализуется в характеристике Йокогамы, утратившей национальное своеобразие и превратившейся в двойника европеизированной России: «А Йокогама молодому чиновнику по первому впечатлению и правда не понравилась. Он надеялся увидеть картинку с лаковой шкапулки: многоярусные пагоды, чайные домики, спующие по воде джонки с перепончатыми парусами, а тут обычная европейская набережная. Не Япония, а какая-то Ялта. <...> – Здесь и железная дорога есть? – уныло спросил Эраст Петрович, лишаясь последних надежд на восточную экзотику. – Преотличная! – с энтузиазмом воскликнул Доронин. – Современный йокогамец теперь живет так: по телеграфу заказывает билеты в театр, садится в поезд и через час с четвертью уже смотрит спектакль Кабуки!»².

Цивилизаторский дискурс актуализируется во второй части романа «Алмазная колесница», его реализацией становится трансляция разных вариантов ориенталистского дискурса и реконструкция на этой основе колониального ракурса в восприятии образа Японии. В «Между строк» вычленяется позиция европейца, расслаивающаяся на несколько точек зрения (доктор Твигс, сержант Локстон и Фандорин), каждая из которых воплощает один из вариантов ориенталистского дискурса. В контексте саидовской классификации структур современного ориентализма, возникших на базе интеллектуальной мысли XVIII века, позиция Локстона близка «встрече (конфронтации)», позиция Твигса – «симпатии», Фандорина – «классификации». Первый элемент, по мысли Э. Саида, предполагает, с одной стороны, расширение «горизонта Европы», а с другой, сохранение привилегированной позиции «главно-

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. – М.: Изд-ль Захаров, 2003. – С. 300.

² Там же. С. 10 – 15.

го наблюдателя»: «По мере того, как Европа раздавалась вширь, крепло и ощущение ее культурной силы». Отношение Локстона к Японии и японцам становится ярким воплощением именно подобной позиции. Свидетельством этого может служить неизменно демонстрируемое героем пренебрежительное отношение к местным жителям: «джап», «желтопузые», «косоглазые», «косорылые», «туземцы», «япошки», – аксиоматическая убежденность в превосходстве «белого человека» («Из всех желто... Из всех японцев Гоу – самый толковый»). Подобная убежденность проявляется также в той разнице исполнения правосудия, даже на «своей» территории, которую демонстрирует сержант по отношению к европейцам и японцам: «– Понимаете, Расти, “Ракуэн” находится за рекой, а это уже не Сеттльмент. То есть, юридически-то территория наша, но белые там не живут, одни желтопузые. Поэтому мы туда обычно не суемся. Бывает, что джапы прирежут друг дружку, это сколько угодно. Но до тех пор, пока они не трогают белых, я ничего. Вроде как молчаливый уговор такой. – Но в данном случае есть подозрение, что умерщвлен русский подданный, – напомнил Фандорин. <...> – Ну тогда... – Сержант свирепо сощурился. – Тогда косоглазые мне заплатят. Если это и вправду какие-то их гнусные азиатские штуки, они не обрадуются, что напакостили на моей территории»¹.

Второй вариант ориенталистского дискурса – «симпатия» – связывается Э. Саидом с исторической антропологией, успешно сравнивавшей европейский опыт с опытом других цивилизаций. Вместе с тем, как отмечает исследователь, «...у некоторых мыслителей существовала также тенденция при помощи симпатической идентификации выйти за пределы компаративных исследований с их рассудительным обследованностями человечества от “Китая и до Перу”. <...> Удачным примером такой ... идентификации через симпатию может служить Наполеон. Еще один пример – Моцарт. Его “Волшебная флейта” (в которой масонские коды перемежаются с образами благословенного Востока) и “Похищение из серала” помещают исключительно благородный вид человечества именно на Востоке»². В то же время Э. Саид отмечает, что подобные «восточные институты в духе Моцарта» трансформируются в романтический образ экзотического Востока, превращая популярный ориентализм в «повсеместную моду». Репрезентацией такого варианта ориенталистского дискурса выступает в романе образ Твигса.

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 104 – 105.

² Саид Э. Ориентализм. С. 182.

са. Доктор интересуется японской историей, именно он, а не Асагава, оказывается носителем знания о синоби, почерпнутом им из древних рукописей (не случайно последний прямо признает превосходство Твигса в этой области – «Я уверен, что вы гораздо начитаннее меня и, к моему стыду, лучше знаете историю моей страны»)!. Именно Твигс посвящает Фандорина во все подробности истории и технологии убийства, применяемой крадущимися.

Третий вариант ориенталистского дискурса – «классификация» – рассматривается Э. Саидом как «стремление классифицировать природу и человека на типы», «сводить обширное число объектов к сравнительно небольшому числу упорядоченных и поддающихся описанию типов». Отражением данного варианта становится в акунинском романе позиция Фандорина. Его знакомство со страной начинается с традиционной для европейца попытки увидеть стереотипизированный образ Востока, широко растиражированный в европейской культуре XVIII – XIX веков, – «картинку с лаковой шкатулки». Утвердившийся в сознании образ экзотического Востока мотивирует готовность героя к самым фантастическим явлениям, совершенно невозможным с точки зрения европейской логики: «Эраст Петрович удивился, отчего это в коляску не запряжена лошадь. В голове на миг возникла фантастическая картина: чудо-повозка, несущаяся по улице сама по себе, с оглоблями, выставленными вперед наподобие алых щупальцев»².

«Классификация» как вариант ориенталистского дискурса проявляется в самом характере знакомства Фандорина с инонациональным миром. Он узнает «чужой» мир через столкновение с восточными «типами», причем герои, реализующие их, вступая с дипломатом в тесные отношения, полностью обнажают содержание и историю своего «типа» – это гейша (О-Юми), якудза (Барсук)/преданный вассал (Маса), ерики (Асагава), самураи (сацумци) и т.д. Однако в данном случае Б. Акунин меняет вектор направленности ориенталистского дискурса: в традиционном варианте классификаторская активность является прерогативой европейца, в «Алмазной колеснице» Фандорин не распола-

¹ Обязательное указание на письменные источники знаний Твигса напрямую соотносится с упоминанием Э. Саида о том, что «...историки XVIII века взирали на своеобразие Востока с некоторой отстраненностью, предпочитая черпать материал непосредственно из восточных источников...» (Там же. С. 181).

² Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 13.

гает возможностью классифицировать существующие типы. Возникает парадоксальная ситуация, когда критерии классификации, предлагаемые героем извне, становятся основой для понимания им изначально скрытой от него логики иного мира. Наиболее ярким примером этого может служить разговор Дон Цурумаки с Фандориным, в ходе которого герой открывает титулярному советнику законы дзедзюцу, что позволяет идентифицировать О-Юми как «мастерицу дзедзюцу».

Игра с ориенталистским объектом усиливается Б. Акуниным перевертыванием колониального дискурса, осуществляемым сменой точек зрения: утро Фандорина в главе «Сердце мамуси» описывается как с позиции Масы, так и с позиции самого Фандорина, причем и в том, и в другом случае доминирует крайняя форма воплощения дистанцирования от «чужой» культуры. Так, Масу удивляет и манера поглощения Фандориным пищи («Сначала откусил маленький кусочек сколопендры, потом весь сморщился (должно быть, от удовольствия) и быстро-быстро доел, жадно запив ячменным чаем. От чая поперхнулся, закашлялся, разинул рот и выпучил глаза. Это как у корейцев – те, когда хотят показать, что вкусно, рыгают»¹), и требование обучить его основам дзюдзюцу («Маса пришел в ужас и долго не соглашался: как это можно – ударить ондзина! Но тут вспомнил интересную подробность об интимной жизни гайдзинов, рассказанную бывшей подружкой. Она подглядывала, как миссионер и его жена проводят время в спальне, и видела, как госпожа, одетая в один черный лиф, но при этом в сапогах для верховой езды, бьет сэнсэя плеткой по голому о-сири, а он просит бить его еще»), – все это позволяет сделать вывод: «Все-таки гайдзины не такие, как нормальные люди»².

Делегирование ориенталистского дискурса представителям концепта «Япония» становится основой для вычленения ментального двойничества Японии и России. И в том, и в другом случае попытка прорваться через стереотипизированный образ наталкивается на сопротивление самого изучаемого объекта («Умом Россию не понять...»). Наиболее явно это раскрывается в отношении образа Дона Цурумаки, который предстает в нескольких ипостасях: в глазах европейцев Дон Цурумаки наиболее европеизированный «дикарь»: «Теперь он и политик, и предприниматель, и благотворитель. Господин Туча открыл первую в стране английскую школу, технический лицей, даже построил об-

разцовую тюрьму... Половина клубов и питейных заведений принадлежат ему, полезные связи с правительственными чиновниками, выгодные поставки – все через него. Губернаторы четырех окрестных префектур ездят к нему за советом, да и иные министры...»¹.

Гетеростереотипу противостоит в романе автостереотип, содержание которого вполне укладывается в рамки колониального дискурса, а механизм построения начинает репрезентировать постколониальный дискурс. В роли подобного автостереотипа выступает самопрезентация героя – «туземный царек», эмоциональные реакции Дон Цурумаки в основном не противоречат стереотипизированным представлениям о «туземцах», прежде всего таким, как тайная агрессия и реваншизм: «– Но вы говорили, что он вам д-друг. – Конечно, друг! Насколько туземный царек может быть другом белому сагибу. – Полнокровная физиономия Дона расплылась теперь уже не в веселой, а в откровенно злорадной улыбке. – Разве вы не знаете, мой дорогой Фандорин-сан, что одно из самых больших удовольствий – чувство тайного превосходства над тем, кто считает себя выше, чем ты»².

Несмотря на однородность самопрезентации героя с существующими стереотипами, сам механизм конструирования автостереотипа оказывается принципиально иным. Здесь важным представляется артикуляция оппозиции «туземного царька» и «белого сагиба», фиксирующая существующую дистанцию между создаваемым стереотипом и подлинным национальным содержанием. Отражением этой третьей ипостаси становится именно национальный реваншизм героя, стремление реализовать внутренний смысл концепта «Япония»: «Окубо был само олицетворение Порядка. Одна голая арифметика и бухгалтерский расчет. Если бы я не остановил его, он превратил бы Японию во второсортную псевдоевропейскую страну, обреченную вечно плестись в хвосте у великих держав. Арифметика – наука мертвая, потому что она берет в учет лишь вещи материальные. Но главная сила моей Родины в ее духе, который не поддается исчислению. Он нематериален, он всецело принадлежит Хаосу»³. Трансформация колониальной точки зрения в постколониальную поддерживается изменением портре-

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 116.

² Там же. С. 117.

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 86.

² Там же. С. 250.

³ Там же. С. 426.

та героя: «Цурумаки смотрел собеседнику в глаза спокойно и серьезно, будто решив снять свою всегдашнюю маску веселого бонвивана»¹.

Вычленение постколониального дискурса делает очевидной внутреннюю соотнесенность концептов «Япония» и «Россия». В отношении концепта «Япония» Б. Акунин обыгрывает стереотип «загадочный русской души», своеобразным его аналогом выступают понятия «искренний человек» и «акунин». И в том, и в другом случае фиксируется их непереводаемость, приблизительность любого перевода²: «В первое мгновение титулярный советник не понял, при чем тут его искренность, но потом предположил, что дело в несовершенстве перевода. Должно быть, английское выражение “sincere man”, употребленное Асагавой, или русское “искренний человек”, каковыми письмоводитель Сирота почитает Пушкина, маршала Сайго и доктора Твигса, плохо передают суть качества, столь высоко ценимого японцами. Может быть, это значит “неподдельный”, “настоящий”?»³, «— Акунин — это как evil man или villain <злодей, негодяй>, — попробовал объяснить Асагава. — Но не совсем... Мне кажется, в английском языке нет точного перевода. <...> — Такого слова нет и по-русски, — подумав, признал Фандорин»⁴.

Утверждение именно Фандорина на дублирующую роль европейца, стремящегося описать Россию, не случайно, подобное ролевое распределение позволяет Б. Акунину обозначить отсутствие моделирующей функции концепта «Япония». На протяжении всего романа выстраивается параллельность существования концептов «Япония» и «Россия», дублирующих друг друга, но не могущих служить моделью друг для друга. Ментальное двойничество сопрягается в литературном проекте с невозможностью трансляции буддийской этики в роли элемента, уравновесившего восточное начало в структуре национального мифа России. Подтверждением этого становится рассмотрение «Алмазной колесницы» как потаенного знания об истинной природе буддизма: «Тамба сказал: — Путь Алмазной Колесницы учит, что Большой Мир, то есть мир Своей Души, неизмеримо важнее Малого Мира, то есть мира

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 425.

² Здесь следует вспомнить проблему перевода понятия «соборность», которую решали философы первой волны русской эмиграции. Так, например, Н. Лосский был убежден в непереводаемости данного термина. Л. Карсавин и С. Франк выдвинули два прямо противоположных варианта его перевода.

³ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 220 – 221.

⁴ Там же. С. 109.

человеческих отношений. Спроси сторонника любой религии, кто такой праведник, и ты услышишь: праведник — тот, кто жертвует собой ради других людей. На самом же деле жертвовать собой ради других — наихудшее преступление в глазах Будды. Человек рождается, живет и умирает один на один с Богом. Все прочее — лишь видения, созданные Высшей силой, дабы подвергнуть человека испытанию. Великий вероучитель Синран изрек: “Если глубоко вдуматься в волю Будды Амида, то окажется, что все мироздание затеяно ради одного меня”. <...> Все, что превозносится обычной моралью, для нас пустой звук. Убийство не грех, обман не грех, жестокость не грех — если это нужно, чтобы мчаться в Алмазной Колеснице по назначенному Пути. Преступления, за которые ездовых Большой и Малой Колесниц низвергают в ад, для ездовых Алмазной Колесницы — не более чем средство обрести природу Будды»¹. Более того, попытка реализовать модель любой Колесницы наталкивается в литературном проекте Б. Акунина на неудачу. Так, Доронин, пытающийся после семейной трагедии пройти путь Будды, став Мейтаном, что означает Взыскующий Просветления, не смог этого сделать, по словам его жены Сатоко, «...человек, который хотел, но не смог стать буддой, становится дьяволом»².

В противовес этому структура концептов «Америка» и «Китай» принципиально иная. В отличие от двух предыдущих концептов они предельно неконкретны, они лишены образа страны и национальной типологии. По справедливому замечанию Г. Циплакова: «В тексте о Фандорине далекая Япония выступает вполне реалистическим и равноправным историческим субъектом наряду с Москвой и, допустим, Лондоном. Китай же фигурирует в подтексте как равноправный философский субъект наряду с Йеной и Гейдельбергом. Китай — не физическая реальность, он скорее метафизика и как истинная метафизика все время ускользает, прячется за спиной своего соседа»³. Данные концепты двусоставны, они реализуют себя как в синхроническом срезе, так и в срезе футурологическом. Синхронический срез определяется главным образом включением политических концептов, неизменно подвергающихся ироническому декодированию. В отношении концепта «Америка» — это концепт «демократия», в отношении концепта «Китай» — «монархия». По-

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 537.

² Акунин Б. Нефритовые четки. М.: Захаров, 2007. С. 37.

³ Циплаков Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста // URL: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2001/11/ciip.html (дата обращения 4.06.2010).

следовательнее всего концепт «демократия» раскрывается в романе «Турецкий гамбит», где он становится предметом дискуссии, в которой принимают участие Соболев, д'Эвре, Маклафлин, Фандорин и Суворова, а также темой последнего разговора Варвары Андреевны и Анвар-эфенди. И в том, и в другом случае Америка предстает как эталонный образ, полностью реализующий данный концепт. Однако при этом неизменно вычленяется точка зрения, которая акцентирует синонимичность «демократии» и вестернизации, воспринятой как унификация и в индивидуальном, и в геополитическом контексте. В первом случае данную точку зрения реализует Фандорин, во втором – сама Суворова.

Синхронический срез в отношении концепта «Китай» выстраивается благодаря частотности упоминания императрицы Цы Си («Левиафан», «Алмазная колесница» и т.д.), причем, также как и концепт «Америка», синхронический срез концепта «Китай» начинает характеризоваться семантикой унификации. Подтверждением этого служит диалог Доронина и Фандорина в романе «Между строк»: «– Жители Поднебесной не тронутся с места, пока не наведут у себя порядок, а это дело долгое, лет на двести. Зато потом, когда китайцам сделается тесно, они покажут миру, что такое настоящее завоевание. Они не будут греметь оружием и отправлять за границу экспедиционные корпуса. О нет! Они покажут другим странам, что жить по-китайски лучше и разумнее. И тогда другие народы сами пожелают жить по-китайски. И постепенно все станут китайцами, пускай на это уйдет еще несколько поколений. – А я думаю, что весь мир завоюют американцы, – сказал Эраст Петрович. – И произойдет это самое позднее через сто лет. В чем сила американцев? В том, что они принимают к себе всех. Кто захотел, тот и американец, даже если раньше был ирландцем, евреем или русским. Будут Соединенные Штаты Земли, вот увидите. – Вряд ли. Американцы, конечно, ведут себя умнее, чем европейские монархии, но им не хватит терпения. <...> Никаких Соединенных Штатов Земли не получится, будет одна Поднебесная, и тогда наступит всеобщая гармония. Слава Богу, мы с вами этого земного рая не увидим»¹.

Футурологический срез концепта «Америка» формирует «американская мечта», которая реализуется в повести «Долина мечты». Здесь Америка рассматривается как пространство реализации индивидуальной (полковник Стар – Маврикий Христофорович Старовоздвиженский) утопии в духе «разумного эгоизма» Н.Г. Чернышевского,

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 214 – 215.

социальной утопии (коммуна, выстроенная на принципах Фурье и Н.Г. Чернышевского) и религиозной утопии (община мормонов)¹. Футурологический срез в отношении концепта «Китай» связывается с конфуцианством, причем и в том, и в другом случае речь идет не о трансляции данных духовных комплексов, а об их инструментальном характере, который позволяет Б.Акунину интерпретировать концепцию всемирной отзывчивости русской души в контексте постмодернистского представления о национальном воображаемом.

Помимо концептосферы цивилизационный нарратив конструируется в проекте Б. Акунина через обращение к типичному для историософского романа типу репрезентативного героя, реализующего проективную функцию национального мифа². Структура образа репрезентативного героя, также как и концептосфера романа, обыгрывает дихотомию Запад – Восток, однако решение каждой из этих составляющих напрямую не связывается с ранее выделенной системой концептов. Проективный характер образа Фандорина достраивает те футурологические интенции, которые характеризуют концепты «Америка» и «Китай». Более того, динамика образа Фандорина становится своего рода конструированием этого национального воображаемого³. Здесь вычленяется два внутренне связанных магистральных направления: первое касается развития западного вектора, второе – сближения западного и восточного начал. Исходным моментом динамики героя становится трансформация трансляционного пути «овладения» Западом в постижении его внутреннего смысла. В отношении восточного вектора развития героя механизм оказывается прямо противоположным, в данном случае герой идет от внутреннего постижения конфуцианства к внешней ее реализации как жизненной стратегии. Кроме того динамика образа Фандорина постепенно обнаруживает мнимость поляризации Запада и Востока и благодаря этому выступает репрезентаци-

¹ См.: Акунин Б. Долина мечты // Акунин Б. Нефритовые четки. С. 267 – 446.

² По справедливому замечанию Л.А. Колобаевой, высказанному в отношении романа А. Белого «Москва», произведения подобного рода предполагают «объяснение истории через отношения личностей, а не объяснение личных взаимоотношений ходом и духом истории» (Колобаева Л.А. Парадоксы судьбы: «Москва» Андрея Белого как антиэпопея // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 277).

³ Г. Циплаков в статье «Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста» достаточно аргументировано продемонстрировал нетрадиционность типологии образа Фандорина и его динамики.

ей «андрогинизма». При этом всемирная отзывчивость как доминанта «русскости» выступает главным мотивирующим фактором «андрогинизма». Избавление от трансляционного механизма заключается в движении героя от дендизма к джентельменству.

Для литературного проекта Б. Акунина характерна игра с самим феноменом дендизма. Два первых романа, на первый взгляд, представляют собой своеобразное посвящение главного героя в культуру дендизма. Однако всякий раз формальная реализация дендизма в отношении Фандорина оборачивается его деконструкцией. Ю.М. Лотман отмечает: «Искусство дендизма создает сложную систему собственной культуры, которая внешне проявляется в своеобразной “поэзии утонченного костюма”. Костюм – внешний знак дендизма, однако совсем не его сущность. <...> Однако покроем фрака и подобные этому атрибуты моды составляют лишь внешнее выражение дендизма. Они слишком легко имитируются профанами, которым недоступна его внутренняя аристократическая сущность»¹. Вместе с тем костюмность является важной составляющей феномена дендизма: «Идеальный денди виден по одежде. Его независимость, уверенность в себе, оригинальность, самоконтроль и утонченность – все это должно проявляться в одежде» (Э.Моерс). О. Вайнштейн уточняет значение одежды для денди, замечая, что гармония деталей костюма была основой внутреннего спокойствия. Т. Карлайл называет денди «человек одетый» и объясняет, что его «профессия, положение и само существование состоят в том, чтобы носить одежду». В романе «Азazelь» появляется множество вполне узнаваемых атрибутов костюма денди, тогда как в «Турецком гамбите» Фандорин формально реализует поведенческий код дендизма.

К «говорящим» костюмным деталям можно отнести фрак², а также упоминание корсета «Лорд Байрон»³, причем, и та, и другая деталь

¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: «Искусство-СПб», 1994. С. 169.

² По замечанию Ю.М. Лотмана: «В противоположность французской “утонченности” одежды, английская мода канонизировала фрак, до этого бывший лишь одеждой для верховой езды. “Грубый” и спортивный, он воспринимался как национально английский. Французская предреволюционная мода культивировала изящество и изысканность, — английская допускала экстравагантность и в качестве высшей ценности выдвигала оригинальность» (Там же. С. 166 – 167).

³ «В предыстории русского дендизма можно отметить немало заметных персонажей. Одни из них – так называемые хрипуны. В цитированном уже

костюма сюжетно акцентированы: фрак посредством включения темы наследства, корсет из-за его невольной защитной функции, спасшей герою жизнь. Фрак вводится в повествование благодаря упоминанию нормы одежды, принятой в доме Амалии: «Да наденьте фрак, у меня обращение вольное, но мужчины, кто не военный, непременно во фраках – такой закон»¹, причем исполнение этого закона становится возможным только благодаря манипуляциям с отцовским «наследством»: «К вечеру Эраст Петрович был во всеоружии. Правда, отцовский фрак оказался широковат в плечах, но славная Аграфена Кондратьевна, губернская секретарша, у которой Фандорин снимал комнатку, заколола булавками по шву и получилось вполне прилично, особенно если не застегиваться. Обширный гардероб, где одних белых перчаток имелось пять пар, был единственным достоянием, которое унаследовал сын неудачливого банковского вкладчика»². Также как и фрак корсет «Лорд Байрон» относится к «говорящим» деталям и благодаря обыгрыванию имени, ставшего эмблемой дендизма, и благодаря повтору рекламного текста – «Талия в дюйм...» («Он покрутился в темной прихожей перед щербатым зеркалом и остался собой доволен, прежде всего талией, которую идеально держал суровый “Лорд Байрон”»³, «Это он ножом в “Лорда Байрона” угодил. Китовый ус. Талия в дюйм»⁴).

В каждом из этих случаев значимым становится мотив переодевания, демонстрирующий исключительно поверхностный уровень вос-

“Романе в письмах” Пушкина один из друзей пишет Владимиру: “Ты отстал от своего века (действие романа происходит во вторую половину 1820-х годов. – Ю. Л.) и сбиваешься на *ci-devant* гвардии хрипуна 1807 года”. <...> Затягивание пояса до соперничества с женской талией – отсюда сравнение перетянутого офицера с фаготом – придавало военному моднику вид “удавленного” и оправды-вало название его “хрипуном”. Представление об узкой талии как о важном признаке мужской красоты дер-жалось еще несколько десятилетий. Николай I туго перетягивался, даже когда в 1840-х годах у него отрос живот. Он предпочитал переносить сильные физические страдания, лишь бы сохранить иллюзию талии. Мо-да эта захватила не только военных. Пушкин с гордостью писал брату о стройности своей талии: “На днях я мерился поясом с Евпр<аксией> и тальи наши нашлись одинаковы. Следовательно из двух одно: или я имею талью 15-летней девушки, или она талью 25-лет<его> мужчины”» (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 173 – 174).

¹ Акунин Б. Азazelь. С. 62.

² Там же. С. 62 – 63.

³ Там же. С. 63.

⁴ Там же. С. 88.

приятия героем дендизма: Фандорин примеряет фрак с «чужого плеча», покупает корсет, дабы скорректировать свой телесный облик, и т.д. В дальнейших романах цикла одежда как знаковая система, создающая определенный образ, будет активизироваться только в момент перевоплощений героя, полной смены его личности (не случайно, неизменно упоминается, что в каждом подобном случае Фандорин избавляется от заикания). Изменение отношения к костюму является весьма показательным, свойственная герою манера одеваться начинает демонстрировать значимый для дендизма принцип «заметной незаметности». Фандорин практически полностью воплощает правила «Искусства одеваться» Бульвер-Литтона: «Уметь хорошо одеваться – значит быть человеком тончайшего расчета. Нельзя одеваться одинаково, отправляясь к министру или к любовнице, к скупому дядюшке или к хлыщеватому кузену: именно в манере одеваться проявляется самая тонкая дипломатичность. В манере одеваться самое изысканное – изысканная скромность, самое вульгарное – педантическая тщательность».

Как отмечает О. Вайнштейн, заповеди дендистского стиля в романе Бульвер-Литтона содержат единый «лейтмотив – это принцип так называемой “заметной незаметности” (conspicuous inconspicuousness), который лег в основу современной эстетики мужского костюма. Первым идею неброской элегантности придумал, разумеется, Джордж Браммелл. Второй принцип, который также восходит к Браммеллу, – продуманная небрежность. Можно потратить уйму времени на туалет, но далее необходимо держаться так, как будто в костюме все сложилось само собой, в порядке случайной импровизации. <...> В идеале оба принципа создают эффект естественности облика, которая исключает разные мелкие ухищрения, заставляющие человека держаться скованно»¹.

Практически буквальным воплощением первого принципа Бульвер-Литтона может служить ситуация приезда Фандорина в Японию, когда колониальный костюм героя вступает в противоречие с утвердившейся здесь среднеевропейской нормой: «Едва ступив на трап и осмотрев публику на пристани, Эраст Петрович сделал открытие, очень неприятное для всякого, кто придает значение правильности наряда. Когда ты одет правильно, окружающие смотрят тебе в лицо, а не пялятся на твой костюм. Внимание должен привлекать портрет, а не его рама.

¹ Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода // URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vainshtein.htm (дата обращения 7.05. 2010).

Сейчас же выходило ровно наоборот. Купленный в Калькутте наряд, который в Индии смотрелся вполне уместно, в Йокогаме выглядел нелепо. Судя по толпе, в этом городе одевались не по-колониальному, а самым обычным образом, по-европейски»¹. Однако формальное воспроизведение одного из ведущих принципов дендизма декодируется благодаря его исключительно утилитарному использованию. Именно этот принцип становится матрицей бесконечных переодеваний героя, каждое из которых обеспечивает социальное («Коронация», «Декоратор») или национальное («Любовник Смерти») перевоплощение Фандорина.

В данном случае, учитывая многообразие авторской игры с различными жанровыми стратегиями, можно предположить, что Б. Акунин сознательно обыгрывает складывающуюся в «модном» романе, примером которого является «Пелэм» Бульвер-Литтона, типологию денди-сыщика/денди-преступника: «Уже “Пелэм” содержит детективную интригу: герою приходится прибегнуть к переодеваниям и посещать самые мрачные лондонские притоны, чтобы спасти честь своего приятеля лорда Гленвилла. Этот потенциальный авантюризм далее развивается в полноценные типажи денди-сыщика и денди-преступника. В одном из первых по-настоящему успешных коммерческих романов “Парижские тайны” (1842 – 1843) Эжена Сю использован прием двойной жизни героя: днем Родольф – безупречный денди, а по ночам он исследует парижское “дно”. Тот же стереотип поведения позднее воспроизводит уайльдовский Дориан Грей, а за ним – вереница аристократов в белых перчатках и с криминальными наклонностями из современных детективов»².

Механизм авторской игры основан на эффекте «остранения», когда «костюмность» перестает быть отражением жизненной стратегии героя и начинает осознаваться им как инструмент манипуляции. Свообразным подтверждением этого может служить первая глава «Между строк», где традиционное для Б. Акунина умножение повествовательных точек зрения вполне соотносится с интроспекцией, которой был насыщен дендистский роман. В дальнейших же постяпонских романах костюм Фандорина практически никогда не становится объектом обсуждения, сам же герой использует дендистский принцип «за-

¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т. 2. Между строк. С. 10.

² Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода // URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vainshtein.htm (дата обращения 7.05. 2010).

метной незаметности» либо чисто инструментально в проведении детективных операций, либо как инструмент в борьбе Хаоса и Порядка. В этом случае важной деталью становится трансформация дендизма Фандорина в идеологию, чему он изначально оказывается противопоставлен: «Дендизм, прежде всего, – именно поведение, а не теория или идеология¹. Кроме того, дендизм ограничен узкой сферой быта. <...> Неотделимый от индивидуализма и одновременно находящийся в неизменной зависимости от наблюдателей, дендизм постоянно колеблется между претензией на бунт и разнообразными компромиссами с обществом. Его ограниченность заключена в ограниченности и непоследовательности моды, на языке которой он вынужден разговаривать со своей эпохой»².

Относительность установок дендизма, продиктованная модой, трансформируется в относительность того свода правил, которые призваны упорядочивать мир. При этом дендизм героя декодируется отказом Фандорина от взгляда извне: «– Однако сами вы производите впечатление человека с твердыми правилами, – не удержался я от шпильки, взглянув на его аккуратный пробор, сохранивший безукоризненность, несмотря на все приключения и потрясения. – Да, у меня есть правила. Но это мои собственные п-правила, выдуманные мною для себя, а не для всего мира. Пусть уж мир сам по себе, а я буду сам по себе. Насколько это возможно. Собственные правила, Афанасий Степанович, это не желание обустроить все мироздание, а попытка хоть как-то организовать пространство, находящееся от тебя в непосредственной б-близости»³.

Деконструируется не только «костюмность» дендизма, но и его поведенческий код, предполагающий «позу разочарованности и пресыщенности» и напрямую соотносимый с романтической моделью поведения. «...“преждевременная старость души” ... и разочарованность могли в первую половину 1820-х годов восприниматься не только в ироническом ключе. Когда эти свойства проявлялись в характере и поведении таких людей, как П.Я. Чаадаев, они приобретали трагический смысл. <...> Разочарование в этом замысле <покушение на

¹ Теоретик дендизма столь же редко бывает денди в своем практическом поведении, как теоретик литературы – поэт (Примеч. Ю.М. Лотмана).

² Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: «Искусство – СПб», 1994. С. 180.

³ Акунин Б. Коронация или Последний из Романов. С. 292.

Александра I – Т.Б.> вызвало у Чаадаева другой романтический план – попытку стать русским маркизом Позой, и только крах и этого замысла превратил его в разочарованного путешественника. Именно в эту пору чаадаевский байронизм начал окрашиваться в тона дендизма. М.И. Муравьев-Апостол в письме к И.Д. Якушкину от 27 мая 1825 года провел резкую черту между байроновским романтическим максимализмом и политическим реализмом “Союза благоденствия”: “Расскажи мне подробнее о Петре Чаадаеве. Прогнало ли ясное итальянское небо ту скуку, которую он, по-видимому, столь сильно мучился в пребывание свое в Петербурге, перед выездом за границу? Я его проводил до судна, которое должно было его увезти в Лондон. Байрон наделал много зла, введя в моду искусственную разочарованность, которую не обманешь того, кто умеет мыслить. Воображают, будто скукою показывают свою глубину, – ну, пусть это будет так для Англии, но у нас, где так много дела, даже если живешь в деревне, где всегда возможно хоть несколько облегчить участь бедного селянина, лучше пусть изведает эти попытки на опыте, а потом уж рассуждают о скуке!”¹.

Портрет героя в романах, начиная с «Турецкого гамбита», внешне вполне укладывается в рамки разочаровавшегося героя («Фандорину только двадцать один? Двадцать один!? Невероятно! <...> То есть, лицо у титулярного советника, конечно, мальчишеское, но манера держаться, но взгляд, но седые виски!»²), более того, неоднократно отмеченная «примороженность» героя, определяющая его поведенческую манеру: «– Лаврентий Аркадьевич, ведь я, кажется, д-долг исполнил, про турецкий фланговый маневр сообщил. А воевать с бедной Турцией, которая и без наших доблестных усилий благополучно развалилась бы, – увольте»³; «– Вы просто чудовище! Решается судьба России, гибнут тысячи людей, а он сидит, книжку читает! Это в конце концов безнравственно! – А смотреть с безопасного расстояния, как люди убивают друг друга, нравственно? – В голосе Эраста Петровича, о чудо, прозвучало человеческое чувство – раздражение. – Благодарю п-покорно, я этот спектакль уже наблюдал и даже в нем участвовал. Мне не п-понравилось. Я уж лучше в обществе Т-тацита»⁴. Если

¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 177 – 179.

² Акунин Б. Турецкий гамбит. С. 114.

³ Там же. С. 146.

⁴ Там же. С. 153.

в романе «Азазель» герой характеризуется следующим образом: «заспорил», «против воли увлеченный беседой», «с живейшим любопытством спросил», «язвительно поинтересовался», «не дослушал, размахивая саквояжем, побежал к выходу», то уже в «Турецком гамбите» он показан совершенно с другой стороны: «невозмутимо ответил», «хмуро спросил», «целыми днями лежал на походной кровати», «в разговоры вступал неохотно».

Однако поведенческий код Фандорина начинает переосмысливаться, причем как на уровне сознания героя, так и на авторском уровне. В последнем случае подобное переосмысление обусловлено все той же авторской игрой с жанровыми стратегиями, широкомасштабное использование детективной стратегии предопределяет обращение к типу одинокого сыщика-интеллектуала. Воплощение данного образного типа в классическом английском детективе обязательно предполагает наличие если не романтической связи, то романтической истории в прошлом героя. Так, для Шерлока Холмса героиней подобной романтической истории становится Ирэн Адлер¹, для Пуаро – графиня Вера Росакова². В случае же с литературным проектом Б. Акунина, с одной стороны, воспроизводится однотипная ситуация: гибель Лизоньки в первом романе кладет отпечаток на всю жизнь Фандорина, с другой стороны, эта трагедия постепенно становится частью общей философии героя, позволяющей интерпретировать образ «разо-

¹ «Для Шерлока Холмса она всегда оставалась “Этой Женщиной”. Я редко слышал, чтобы он называл ее каким либо другим именем. В его глазах она затмевала всех представительниц своего пола. Не то чтобы он испытывал к Ирэн Адлер какое либо чувство, близкое к любви. Все чувства, и особенно любовь, были ненавистны его холодному, точному, но удивительно уравновешенному уму. <...> И все же для него существовала одна женщина, и этой женщиной была покойная Ирэн Адлер, особа весьма и весьма сомнительной репутации».

² «К несчастью, маленьким мужчинам нравятся яркие крупные женщины. Пуаро так и не смог избавиться от роковых чар графини, хотя в последний раз они виделись лет двадцать назад. Пусть ее макияж теперь очень напоминал закат на картине пейзажиста и надежно скрывал ее собственные черты, для Пуаро, при всем его строгом педантизме, она по-прежнему оставалась ослепительной красавицей. Мелкий буржуа был по-прежнему без ума от аристократки. Воспоминания о том, как ловко она похитила драгоценности, всколыхнули былой восторг. Пуаро вспомнилась великолепная самоуверенность, с которой она в ответ на прямое обвинение созналась в краже. Что за женщина! Одна на тысячу, нет, на миллион!».

чаровавшегося героя» не как позу, а как элемент осознанной жизненной стратегии, предполагающей осознание двойственной природы бытия как сочетания Хаоса и Порядка.

На уровне сознания героя переакцентирование поведенческого кода происходит благодаря открытой трансформации дендизма в джентльменство. Если «...у денди внешнее самообладание превращается в императив “ничему не удивляться” и представляет собой своего рода постоянный внутренний тренинг, чтобы скрывать свои эмоции и эффективно манипулировать людьми, занимая в общении позицию сильного. Этот новый персонаж, который лишен простодушия и свежести чувств, скорее ориентирован на прагматику социального успеха. <...> дендистская невозмутимость служит удобной универсальной маской, за которой на самом деле могут скрываться самые разные социальные амплуа, в том числе прямо противоположные», то «Аристократическое спокойствие имело под собой незыблемое внутреннее достоинство и подкреплялось суровыми стоическими принципами воспитания британского джентльмена, что и обеспечивало в итоге знаменитую “неподвижность лица”»¹. Дендизм особенно в рамках его литературной репрезентации начинает противопоставляться джентльменству, причем основой поляризации становится то, что Рескин назвал моральной впечатлительностью, недостаток которой уже не укладывается в джентльменский кодекс чести. Так, «формулой характера Дориана Грея», по замечанию О. Вайнштейн, является – «денди, но не джентльмен».

Однако западный вектор развития образа Фандорина оказывается в литературном проекте Б. Акунина не единственным, герой в равной мере соотносим и с матрицей джентльменства, и с матрицей конфуцианства. Можно предположить, что одним из возможных объяснений выбора именно этих двух матриц становится их социально-этическая направленность, отсутствие дистанции между собственно этико-национальным комплексом и государственным аппаратом², что позво-

¹ Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода // URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vainshtein.htm (дата обращения 7.05. 2010).

² Это тем более очевидно, если учитывать оппозиционность как имманентную характеристику русской интеллигенции: «Интеллигенты – правдоискатели и правдолюбцы – постоянно обрушивались не только на все институты российской власти, но и на все существующие нормы и традиции общественного устройства как на неправильные и неправые» (Лотман М.Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса) С. 140).

ляет конструировать проективную модель национального воображаемого. С этой точки зрения образ Фандорина начинает восприниматься как презентация типа «благородного мужа». Как известно, конфуцианство рассматривает характер «взаимодействия “внутренних” импульсов человеческой природы, в идеале охватываемых понятием “гуманности” (жэнь₂), и “внешних” социализирующих факторов, в идеале охватываемых понятием этико-ритуальной “благопристойности” (ли₂). Нормативный тип человека, по Конфуцию, – “благородный муж” (цзюнь цзы), познавший небесное “предопределение” (мин₁) и “гуманный”, сочетающий в себе идеальные духовно-моральные качества с правом на высокий социальный статус». Скрещение «внутренних» и «внешних» импульсов описывал И. Тэн, сравнивая французского «жантильма» с английским джентльменом: «Дворянин (gentilhomme) пробуждает мысли об изяществе, утонченности, такте, любезной учтивости, щепетильной чести, воинственной осанке, расточительной щедрости, блестящей храбрости», между тем как джентльмена характеризуют «независимое состояние, богатое жилище, внешний блеск, привычка роскоши и довольства ... либеральное воспитание, путешествия, образование, хорошие манеры, знание света». «Для англичанина джентльмен – истинно благородный человек, достойный повелевать, честный, бескорыстный, способный подвергаться опасностям и даже пожертвовать собою для тех, которыми он управляет; это не только честный человек, но и человек совестливый ... Прибавьте еще чисто английские черты: самообладание, постоянное хладнокровие, твердость в несчастьи, естественную серьезность, достойное обращение, отсутствие всякой аффектации или хвастовства»¹. Как отмечает М. Оссовская: «Англичанин, полагает Тэн, служит опорой своему правительству; француз свое правительство в лучшем случае терпит. Англичанин достаточно гибок, чтобы примириться с новой ролью, отведенной ему общественными преобразованиями; французский “жантильом” – скорее бесполезное украшение»².

Иными словами, джентльменство как поведенческий код в образе Фандорина последовательно соотношен с конфуцианскими установками, основой подобного сопряжения становится универсализация эти-

¹ Цит. по: Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Ossov/index.php (дата обращения 3.06.2010).

² Там же.

ческого императива, позволяющая сопрягать внешний и внутренний план существования героя. Манифертирование этического императива как основы «воображения» России становится в литературном проекте Б. Акунина переосмыслением одной из ведущих национальных констант – духовности. Собственно в проекте высвечиваются все три доминанты национального мира: культура, духовность и этический императив. Культура репрезентирована на двух уровнях; на сюжетно-образном уровне она существует в виде жизненной стратегии и подвергается последовательному декодированию. Наиболее ярким воплощением подобного подхода становится роман «Любовница смерти», в котором декодирование культуры как жизненной стратегии обеспечивается широко представленной интертекстуальностью.

В данном случае значимым представляется вычленение в начале образного и ситуативного параллелизма с повестью А.С. Пушкина «Капитанская дочка». В начале романа консерватизм провинциальной иркутской жизни разрушается для Марьи Ивановны Мироновой (абсолютное именное соответствие пушкинской героине) после приезда Пети Лилейко. Связь этого образа с образом Гринева поддерживается обращением к герою – «Петруша». Здесь значимым оказывается тот идилический контекст, в который вписаны пушкинские герои и который разрушается не столько вторжением истории, сколько вычленением иных культурных моделей. Б. Акунин, как можно предположить, обыгрывает тезис, высказанный еще в начале XX века, утверждающий не только прогностическую, но и моделирующую роль культуры в жизни российского общества. Своеобразным свидетельством этого может служить последовательная перекодировка всех значимых образных типов, составляющих основу русской национальной мифологии: Молчалин – Эндлунг, Башмачкин – Тюльпанов, Ванятка – Ванька Жуков, Варя Суворова – Вера Павловна, Ариадна Аркадьевна Опрашкина – Анна Каренина, Ангелина Самсоновна – Матрена Тимофеевна; причем, детективная стратегия обеспечивает Б. Акунину активизацию мужского образной парадигмы и, как следствие этого, косвенное переосмысление безусловной значимости феминного начала в конструировании национального мифа России, но на образном уровне неоднократно фиксируется несостоятельность претензий героев на воплощение существующих культурных и литературных моделей. Реабилитация культуры происходит только на авторском уровне, где чистота культурной игры не опосредована дидактической или общественно-значимой

функцией литературы, делающей ее инструментом конструирования русского общества.

Духовность, как и культура, не подвергается полному декодированию, но ее способность в оформлении социального плана национальной жизни ставится под сомнение, поэтому единственным регулятором социальной жизни, обеспечивающим футурологическую направленность национального космоса выступает в акунинском проекте этический императив, который в своем универсализме одновременно вписывается в глобалистические построения сегодняшнего дня и благодаря репрезентативному герою оказывается укоренен в национальном мире.

3.2. Мессианский нарратив в структуре национального мифа конца XX – начала XXI веков

Мессианский нарратив является одним из ведущих в конструировании национального мифа в историософском романе конца XX – начала XXI веков, однако в отличие от романа начала XX века он утрачивает свою доминантную роль. Более того мессианский нарратив оказывается лишь косвенно соотнесен с обертонами «русской идеи» начала XX века. Свидетельством этого может служить корпус текстов, его реализующих, – В. Шаров «Мне ли не пожалеть», «Репетиции», «След в след», «Будьте как дети», П. Крусанов «Укус ангела», А. Столяров «Жаворонок» и т.д. Новый подход к осмыслению мессианского нарратива проблематизирует как содержательную, так и формальную составляющие данного понятия: модифицируется и характер мессианства, и характер его нарративизации.

Содержание нового типа мессианства обуславливается его функционированием в рамках постэсхатологического сознания. Постижение связи мессианизма с философией истории раскрывает еще Н. Бердяев в «Экзистенциальной диалектике божественного и человеческого»: «Не только понимание смысла истории связано с мессианизмом, но и самое образование категории исторического. История создается ожиданием, что в грядущем будет великое явление, которое и будет явлением Смысла в жизни народов. <...> Мессианский динамический миф обращен к грядущему. <...> Для христианского сознания приобретает метафизический смысл время и история. <...> Христианская метафизика есть не онтология, как пытались ее построить