

Т.Н. БРЕЕВА, Л.Ф. ХАБИБУЛЛИНА

«РУССКИЙ МИФ»
В СЛАВЯНСКОМ
ФЭНТЕЗИ

Монография

2015

КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ	12
1.1. Сказочная модель	12
1.2. Богатырская модель	22
1.3. Фантастическая модель	57
1.4. Историческая модель	73
Глава II. КОНСТРУИРОВАНИЕ «РУССКОГО МИФА» СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ	В 84
Глава III. СПЕЦИФИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА «ЧУЖОГО/ДРУГОГО» В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ	117
Глава IV. АНГЛИЙСКИЙ КОМПОНЕНТ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ (Л.Ф. Хабибуллина).....	158
4.1. «Западническая» традиция русской литературы фэнтези	161
4.2. Роль образа Британии в национальном мифе России.....	169
Литература	188

ВВЕДЕНИЕ

В конце XX – начале веков происходит активизация интереса к нациомоделированию, чему способствуют как общие механизмы, определяющие характер существования общественной и культурной жизни стран, так и совокупность политических факторов, среди которых особое место отведено краху коллективной идентичности в отношении России, заявившей о себе после развала СССР. Отражением этого процесса в рамках литературного дискурса становится предельно широкое обращение к жанровому формату историософского романа, традиционно берущему на себя основную миссию в литературном нациомоделировании¹.

Однако социальное конструирование в гораздо большем масштабе и с гораздо большей степенью открытости может быть реализовано масскультом, в том числе и массовой литературой. В этой связи процесс нациомоделирования наиболее полно репрезентирован славянским фэнтези, составившим одну из самых масштабных частей современного литературного масскульта. Своеобразие функционирования массовой литературы определяется, как известно, не только ее коммерческой направленностью, но и чуткостью к тенденциям, составляющим основу современной жизни. Иллюстрацией этого может служить еще одна значимая часть массовой литературы сегодняшнего дня, активно эксплуатирующая эсхатологическую тему и выступающая в этом случае как своеобразное преломление той тенденции постапокалипсиса, сформулированной, например, Ф. Фукуямой с его известным тезисом о конце истории².

¹ См. об этом подробнее: *Бреева Т.Н.* Национальный миф в русском историософском романе конца XX – начала XXI века: монография. Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. 272 с.

² Эсхатологическая тема реализуется в массовой литературе в самых разных вариантах, начиная от темы Второго Пришествия (В. Аджалов «И Он пришел... IT-роман», В. Короткевич «Христос приземлился в Гродно. Евангеле от Иуды», А. Трапезников «Похождения проклятых» и т.д.) и заканчивая предельно широким спектром вариаций антиутопического дискурса (киберпанк, стимпанк и т.д.).

Обширность участия масскульта в процессе социального конструирования обуславливается тем, что он как ведущая форма презентации массового сознания, неизменным атрибутом которого выступает мифичность¹, активно способствует превращению мифа в коммуникативную стратегию: «Мифичность сознания проявляет себя в восприятии реальности через устойчивые структуры, которые порождают мифы и стереотипы»². Л.Н. Воеводина, ссылаясь на теорию М. Маклуэна, отмечает, что «миф в современном постиндустриальном обществе выступает как продукт массового производства, как принцип организации массового сознания... <...> Новый миф выступает в виде ложной мобилизующей структуры, способной безболезненно вписывать человека и массы в социальную реальность, создавая при этом у своих адептов впечатление истинности и состояние психологического комфорта»³.

Функционирование мифа как коммуникативной стратегии обуславливает особый характер трансляции национального мифа в славянском фэнтези, который обнаруживает себя не только в рамках непосредственного воспроизведения этноцентрического мифа (В. Шнирельман), преимущественно в его «арийском» изводе, но и определяется базовыми структурами современной мифологии. В этом смысле практически все многообразие славянского фэнтези независимо от характера и степени авторской осознанности и стремления к репрезентации национального мифа ориентировано на его воспроизведение. В этом проявляется еще одна специфическая особенность масскульта, в котором в отличие от элитарной культуры социальный миф имеет надперсональный характер.

¹ Существует вариативность в научном атрибутировании данного феномена: «мифичность сознания» (Р.А. Мигуренко), «мифологичность сознания» (Н.С. Автономов), «мифическое сознание» (А.Ф. Лосев), мифосознание (Ю.С. Осаченко) и т.д.

² Маслова С.В. Функционирование мифа в современной культуре: контекст перехода к рациональности постмодерна // Изв. Томск. политех. ун-та. 2007. Т. 310. № 2. С. 211.

³ Воеводина Л.Н. Мифология и культура: учеб. пособ. М.: Ин-т общегуманит. исслед., 2001. С. 136.

Славянское фэнтези, начавшее активно развиваться в 1990-е годы и не только сохраняющее свою значимость, но и получающее все большее распространение в последние годы, достаточно активно воспроизводит одну из двух магистральных линий социальной мифологии постсоветской культуры. Как отмечает В.К. Хазов: «Мифологемы, активизированные в культуре 1990-х годов, могут быть разделены на два типа. Первый тип – мифологемы, маркирующие и “запускающие” процессы аннигиляции устаревающей системы культуры (“паттерны разрушения”); второй тип мифологем обозначает и одновременно с этим “запускает” процессы синтезирования новой системы (“паттерны возрождения”). Каждая мифологема фиксирует специфическое состояние культурной системы и соответствует определенной тенденции существования культуры (соответственно, аннигиляционной и конструктивной)»¹.

Используя классификацию мифологем, предложенную Ю.Н. Березкиным, можно выстроить базовую структуру воспроизведения мифа национального возрождения, которая настойчиво транслируется славянским фэнтези. Ю.Н. Березкин выделяет «мифологемы Начала» («Рождение», «Пробуждение», «Творение» и т.д.); «мифологемы Развития» («Становление», «Путешествие» и т.д.); «мифологемы Кульминации» (различные варианты мифологемы «Битва с Врагом»); «мифологемы Трансформации» («Свадьба-коронация», «Отправка на небо», «Возвращение домой» и т.д.)².

В связи с этим происходит некоторое смещение структурных элементов, заложенных прецедентными для фэнтези текстами, главным образом Дж.Р.Р. Толкиена, К. Льюиса и т.д. По наблюдениям М.Ю. Кузьминой, время фэнтези дихотомично и представлено двумя вариантами: мифическое и эмпирическое. Мифическое время формируется мифом утраченного рая и

¹ Хазов В.К. Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. философ. наук. Астрахань, 2009. С. 10.

² См.: Березкин Ю.Е. Из Старого в Новый Свет: Мифы народов мира. М.: Астрель, АСТ, 2009.

характеризуется замкнутостью, его проецирование в рамки хронологически более позднего эмпирического времени возможно только в нарративной форме (легенды, предания, летописи). Эмпирическое время (настоящее время действия фэнтези) характеризуется линейностью, событийностью и при всем том, что здесь исполняются смыслы, отсылающие к мифическому времени, они четко отделены друг от друга¹. В славянском фэнтези подобная дихотомия оказывается нарушена, происходит поглощение мифологического времени временем историческим (по терминологии М.Ю. Кузьминой, эмпирическим). Результатом этого становится репрезентация национальных смыслов не только в рамках исторического, но и мифологического времени.

Как и большая часть современного литературного процесса, славянское фэнтези широко использует формат литературного проекта, в равной степени значимый как для издательского, так и для собственно литературного дискурсов. Востребованность данного формата мотивируется как чисто внешними, так и внутренними причинами. В первом случае доминирующую роль начинает играть специфический характер бытования самых разных граней масскульта, основу которого составляет эксплуатация и разработка уже зарекомендовавшего себя бренда. Отражением этой особенности становится создание аналогов востребованного «продукта» в других областях масскульта, начиная от такого феномена, как фэндомы, и заканчивая созданием на базе популярной компьютерной игры киноверсии (одним из последних примеров подобного рода является фильм «Принц Персии. Пески времени» (2010), сценарий к которому был написан Д. Мекнером автором игры «Prince of Persia»).

В отношении массовой литературы эта тенденция реализуется в создании издательских проектов, причем, проект, включенный в издательский дискурс оказывается синонимичен феномену серийности. Примером этого может

¹ См.: *Кузьмина М.Ю.* Фэнтези: к вопросу о «жанровой сущности» // Вест. Ульянов. гос. пед. ун-та. 2006. Вып.2.

служить достаточно длительный издательский проект «Миры братьев Стругацких», издававшийся издательскими фирмами «Terra Fantastica» и «АСТ» (впоследствии издательством «Сталкер») с 1996 года, в рамках которого выделяется микропроект «Миры братьев Стругацких. Время учеников», разрабатывающий художественный мир мэтров русской фантастики, причем, совершенно отчетливо эксплицирующий это уже на уровне названий (С. Лукьяненко «Временная суета», Н. Романецкий «Отягощенные счастьем», В. Рыбаков «Трудно стать богом» и т.д.). В славянском фэнтези примером подобных издательских проектов являются «Мир Волкодава», инициатором создания которого выступал П. Молитвин, осуществлявшийся издательством «Азбука» с 1998 года, «Боярская сотня», реализуемый издательством «АСТ, Северо-Запад Пресс» с 2003 по 2007 год и т.д.

Однако специфика славянского фэнтези по сравнению с другими тематическими областями русского фэнтези¹ заключается в значительно большей проявленности тенденции концептуализации, позволяющей реализовывать формат проекта не только в издательском, но и в собственно литературном дискурсе. По замечанию В. Привалова, логика проектного мышления «подсказывает считать автором не того, кто осуществил некое действие в пространстве искусства, и даже не того, кто придумал осуществить это действие, а того, кто концептуализировал это действие, придумал, что оно значит»². Все исследователи, так или иначе обращающиеся к определению терминологических границ литературного проекта, говорят о его предумышленности и преднамеренности. К этому можно прибавить еще и идеологическую заданность, которая становится одним из главных критериев,

¹ В основе классификации литературы фэнтези лежит тематический принцип, традиционно выделяющий такие его разновидности, как мифологическое фэнтези, к которому собственно и относится славянское фэнтези, мистическое фэнтези, городское фэнтези, детективное фэнтези и т.д. Подобные классификации носят подчеркнуто условный характер и не могут претендовать на исчерпывающую жанровую классификацию, так как практически не учитывают формальные признаки жанра.

² Привалов А. Литературный дневник // URL: <http://www.vavilon.ru/diary/991020.html> (дата обращения 27.07.2014).

позволяющих обозначить его отличие от феномена циклизации. Литературный проект в гораздо меньшей степени характеризуется художественной целостностью, а точнее целостность подобного рода не оказывается его категориальным признаком, все зависит от того, на каком уровне литературный проект реализуется, поэтому в отношении массовой литературы и литературы двойной кодировки художественная целостность может быть редуцирована или практически полностью отсутствовать. Данная ситуация обусловлена по крайней мере двумя факторами: с одной стороны, это мотивируется коммерческой составляющей, значимой для каждой из этих литературных сфер; с другой, и это гораздо более значимый момент, редукция художественной целостности определяется не просто авторской заданностью, провоцирующей реализацию некоего идейного комплекса, но наличием четко выстроенной авторской идеологии. Именно поэтому А. Привалов характеризует проект как «...примат замысла над исполнением. Ты придумал некий текст, а верней – некий способ его написания, и уже не так существенно, качественно или же спустя рукава ты исполнишь свою работу, не важно даже, по большому счету, будет ли работа исполнена, текст написан, – или останется чистый проект, формулировка идеи»¹.

Доминирование авторской идеологии обуславливает, во-первых, свободные границы любого литературного проекта; во-вторых, подвижность идеологии внутри него. И если первая черта в равной степени может быть отнесена к любому литературному проекту, реализуемому как в массовой литературе, так и в литературе двойной кодировки («Новый детектив» Бориса Акунина более известен как «Приключения Эраста Фандорина»), и в элитарной литературе («Гражданин поэт», продюсер А. Васильев), то вторая черта в большей степени относима к проектам массовой литературы.

Наиболее очевидным примером подобного межавторского проекта в славянском фэнтези становится проект «Княжеский пир», инициированный

¹ Привалов А. Литературный дневник.

Ю. Никитиным, который и выстроил его идеологию. Наряду с межавторским проектом достаточно широко распространен формат авторского проекта, за редким исключением выполняющий как коммерческую, так и концептуализирующую функцию. В некоторых случаях подобный формат может составлять микропроект внутри межавторского проекта, как это, например, происходит с романами Д. Янковского, составляющими микропроект «Воин» («Голос булата», «Знак пути», «Шестой витязь»), в свою очередь входящий в «Княжеский пир». Помимо этого данный формат может быть реализован самостоятельно (Ю. Никитин «Трое из леса», «Троецарствие», М. Семенова «Волкодав», А. Прозоров «Воин» и т.д.).

Особое положение славянского фэнтези внутри фэнтезийной литературы становится основанием все повышающегося интереса к нему современного литературоведения. В последнее десятилетие появился целый ряд работ, изучающих самые разные аспекты, среди которых особое место отведено рассмотрению жанровой природы и жанровых границ славянского фэнтези (А.Д. Гусарова, Е.Н. Ковтун, С.Н. Плотникова, С.В. Шамякина, С.Г. Шишкина и др.), его генезиса (А.В. Барашкова, А.В. Демина, Е.М. Неелов, Е.А. Сафрон, С. Шамякина и др.), особенностей функционирования (А.П. Абашева, В.В. Коротовская, Г.Л. Тульчинский и др.) и внутренней структуры (Я.В. Королькова, О.П. Криницына, Е.А. Чепур и др.).

В данной монографии в центре внимания оказывается специфика трансляции, моделирования и функционирования национального мифа в славянском фэнтези. Специфика нациомоделирования обуславливается не только авторской идеологией, но и инерцией жанровых моделей, определяющих своеобразие славянского фэнтези. Множественность точек зрения в исследованиях, посвященных жанровой природе фэнтези, унифицируется выделением в качестве основного жанрового маркера наличия вторичного мира, конструируемого на основе этнографического дискурса; его «...основным отличием ... является ... несвязанность с нашей реальностью,

собственная логика и реальность, оторванная от нашего повседневного быта»¹; «вторичный мир – фантастическая, но непротиворечивая, обладающая внутренней логикой художественная реальность»².

Однако гораздо большую значимость приобретает такой жанровый маркер как «жанровая незавершенность» и «мультимедийный характер», выделяемый И.Д. Винтерле³. Жанровая незавершенность фэнтези в целом и славянского фэнтези в частности объясняется, с одной стороны, собственно природой литературного масскульта, частью которого они являются, а с другой, самой жанровой природой. Наличие прецедентных текстов, которые вполне традиционно для массовой литературы формируют жанровый инвариант, как это происходит, например, в детективной литературе, в отношении фэнтези верно лишь отчасти. Как известно, прецедентными текстами в английской литературе становятся произведения Дж.Р.Р. Толкиена и К.С. Льюиса, в американской литературе Урсулы Ле Гуин, которые не только задают определенный вторичный мир, широко разрабатываемый в дальнейшем, но и обеспечивают спектр жанровых моделей, транслируемых самыми разными авторами.

Вместе с тем жанровый канон фэнтези, а тем более славянского фэнтези, постоянно осложняется включением предельно широкого круга иных жанровых моделей, которые свободно сопрягаются между собой, при этом их инерционная логика определяет в значительной степени характер репрезентации авторской идеологии.

¹ Новичков А.А. Ономастическое пространство англоязычных произведений фэнтези и способы его передачи на русский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Северодвинск, 2013. С. 10.

² Винтерле И.Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2013. С. 13.

³ См. об этом подробнее: Винтерле И.Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород. 2013. 196 с.

Структура национального мифа, как известно, предполагает обязательное конструирование представлений и образов национального «Мы» и «Чужого/Другого»¹. Национальное «Мы» представлено в основном в виде «русского мифа» либо транслируемого авторами славянского фэнтези, либо чаще конструируемого ими. Образ «Чужого/Другого» включается в структуру национального мифа через совокупность референтных наций, в свою очередь, формирующих несколько вполне устойчивых моделей, прежде всего «нации-предшественника» и «нации-соперника». Первая из них обеспечивает не только моделирование этиологического мифа, но и становится основанием для построения представлений о собственной национальной уникальности. Вторая, учитывая, что предметом рассмотрения в данном случае является массовая литература, моделируется преимущественно через идеологему врага и направлена на репрезентацию реваншистской стратегии славянского фэнтези.

Четкое вычленение данных моделей, формирующих образ «Чужого/Другого» в славянском фэнтези осложняется особой ролью английского компонента, которая, с одной стороны, мотивирована значимостью толкиенистской традиции, а другой, местом английской составляющей в структуре русского национального мифа, складывающегося в русской литературе XVIII – XXI веков².

¹ См. об этом подробнее: *Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в русской и английской литературе. Казань: РИЦ «Школа», 2009. 612 с.

² См. об этом подробнее: Указ. соч.

Глава I. СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ

1.1. Сказочная модель

Стратегии репрезентации национального мифа в славянском фэнтези связываются в основном с несколькими константными художественными моделями, среди которых выделяются прежде всего сказочная и богатырская. Любая из них легко монтируется как с традиционной толкиенистской схемой¹, так и с любыми вариантами литературной и масскультовой сюжетики. Ярким свидетельством этого может служить роман А. Рудазова «Преданья старины глубокой», в котором, с одной стороны, легко прочитывается толкиенистский код, начиная от структуры фэнтезийного мира и заканчивая проработкой некоторых из его элементов (так, царство Кощея контаминирует Мордор и Изенград: Костяной дворец Кощея прямо соотнесен с башней Сарумана Ортханком, дивии – с народом урук-хай, созданным Саруманом, помимо этого включение образов волхва Всегнева с конем Светозаром прямо отсылает к образам Гендальфа и все того же Светозара²); с другой, в роман открыто включается пересказ литературных сюжетов (например, поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»). Обе модели предстают в предельно условном виде, чаще всего как совокупность отдельных элементов, не образующих самодостаточного смыслового кода, а выступающих в качестве механизмов национализации.

¹ В русском фэнтези можно выделить две параллельно развивающиеся линии использования толкиенистской традиции: в первом случае вычленяется целый ряд произведений, напрямую эксплуатирующих толкиенистскую сюжетику и образную систему (Н.Э. Васильева, Н.В. Некрасова «Черная Книга Арды», К. Еськов «Последний кольценосец», Н. Перумов «Копье Тьмы»). Во втором случае происходит усвоение основных формальных составляющих картины мира «Властелина колец» Дж.Р. Толкиена.

² Подобное совпадение в романе отнюдь не единично, помимо акцентированно обыгрываемых отсылок здесь легко обнаруживается система «незакавыченных» цитат, например, описание пира у владимирского князя явно перекликается с описанием царского пира в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный».

Вместе с тем очевидная жанровая эклектичность славянского фэнтези предполагает в качестве еще одного из вариантов конструирования национального мифа национализацию фантастической жанровой модели и жанровой модели исторического романа. Наконец, одним из вариантов стратегий реализации национального мифа в славянском фэнтези можно считать открытую национализацию собственно фэнтезийной модели, прежде всего толкиенистского опыта национального конструирования.

Ярким примером может служить трилогия Л. Бутякова («Владигор», «Меч Владигора», «Гайна Владигора»), наиболее последовательно реализующая толкиенистскую модель не только на хронотопическом, но и на сюжетно-образном уровнях. Это легко обнаруживает себя как в образных параллелях: Белун – Гендальф, Радигаст – Радагаст, Арес – Саруман, так и в значимых артефактах: кольцо всевластья – аметистовый перстень, а также в практически полном воспроизведении некоторых сюжетных линий: гномы, освободившие Глубинный Ужас, вполне переключаются с подземельщиками, слишком глубоко проникшими в недра земли и потревожившими Злую Силу.

Хронотоп «Владигора» выстраивается по той же самой центрированной модели, которая свойственна «Властелину колец». В самом начале задается ориентированность хронотопа по сторонам света: моря Борейское и Таврийское задают координаты севера и юга, упоминание Рифейских гор и Кельтики определяют соответственно восток и запад, причем, их семантическая наполненность практически точно повторяют толкиенистскую модель: Борейское море и Рифейские горы, фиксирующие соответственно крайнюю северную и восточную точки, становятся местом прибежища Триглава: «...в Борею обратил Триглав многие кланы себе в услужение, в Рифейских горах второй год кровавый урожай собирает». Примечательным становится здесь столкновение толкиенистской модели и в национальной топонимике: как известно, Рифейские горы в античной традиции соотнесены со Скифией, в дальнейшем возникает соотнесенность Рифейских гор с Уральскими горами

или Кавказом. Однако, несмотря на очевидность национального маркирования Л. Бутяков, следуя устоявшейся традиции, наполняет данный локус негативной семантикой.

Синегорье, становящееся духовным центром Союза Братских Княжеств – Синегорье, Венедия, Ильмер, Ладанея (не случайно Белый Замок Белуна находится в Синих горах), функционально тождественно не столько Средиземью, сколько Хоббитании, обладающей национально-моделирующим потенциалом. Как отмечает Л.Ф. Хабибуллина, «Хоббитания это мифологизированный образ Англии, сложившийся на основе двух моделей – Зеленая Англия и английскость, то есть представление об английском образе жизни, созданное эпохой викторианства»¹. Подобное сближение мотивировано еще и сюжетным единством: синклит чародеев, который возглавляет Белун, отчетливо соотнесен с Белым Советом (Советом Мудрых) под предводительством сначала Сарумана, а затем Гендальфа², однако судьбу мира решает отрок Владигор, призванный стать хранителем, или Стражем Времени.

Иными словами, «Владигор» является одним из самых показательных примеров простой трансляции толкиенистской модели, однако в этом случае моделирующий потенциал первоначальной модели оказывается не в состоянии реализовать идеологию славянского фэнтези, следствием чего становится появление четырех стратегий, участвующих в репрезентации национального мифа в структуре славянского фэнтези.

Вопрос о соотношении фэнтези со сказочной жанровой моделью является одним из самых обсуждаемых в исследовательских дискуссиях; так, еще в середине 1980-х годов Е.М. Неелов отмечал «волшебную-сказочную основу

¹ Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. С. 366.

² Тождество прослеживается как на уровне цветовой символики: Гендальф Серый превращается в Гендальфа Белого и, соответственно, возникает параллель с Белуном, так и в числовой символике: шести членам Белого Совета соответствует «малый синклит» чародеев, среди которых также находится одна женщина (Галадриэль – Зарема).

научной фантастики», включая сюда и зарождающийся формат фэнтези¹. В дальнейшем это рассматривалось в контексте проблемы жанровых диффузий, определяющих жанровую природу фэнтези в целом и особенно явно заявляющую о себе в рамках славянского фэнтези; например, С. Шамякина акцентирует внимание на том, что «фэнтези в значительной степени использует уже существующий материал из других жанров и направлений литературы и искусства. В частности она вбирает в себя образы, мотивы, приемы и т.п. из фольклора, в первую очередь – из волшебной сказки. При этом фэнтези заимствует из фольклора двояко: – опосредованно, через другие литературные жанры и направления, более ранние, которые также в той или иной степени происходят от фольклора. Например, структура сюжета большинства произведений приключенческого характера (к которым относятся и многие романы фэнтези) во многом копирует структуру сюжета волшебной сказки. Так что фэнтези может использовать эту канву и по примеру приключенческих романов романтиков, неоромантиков и др.; – непосредственно из фольклорных жанров»².

Однако при всей значимости процесса жанровой диффузии, структурного и сюжетного проникновения волшебной сказки в фэнтези обращение к

¹ См.: *Неелов Е.М.* Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л.: Ленингр. гос. ун-т, 1986; *Мещерякова М.И.* Русская, детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997 и т.д. В некоторых случаях фэнтези рассматривалось как жанровая разновидность литературной сказки (см.: *Геворкян Э.* Чем вымощена дорога в рай // Антиутопии XX века. М., 1989. С. 11; *Мамаева Н.Н.* Это не фэнтези! (в каком же все-таки жанре писал английский писатель?) // Уральский следопыт. 2001. №9. С. 48; *Тимошенко Т.В.* Научная фантастика как социокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ростов-н/Д., 2003).

² *Шамякина С.* Фольклор и литература фэнтези: феномен взаимоотношений // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. VII Міжнар. навук. канф. 12 – 14 кастр. 2005 г., Мінск: зб. навук. арт. У 3 т. Т. 1. Минск: Выд. цэнтр БДУ, 2007. С. 180 – 181. См. также об этом: *Гусарова А.Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 20 с.; *Демина А.В.* Феномен фэнтези: определения и истоки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2012. № 1(30). С. 326 – 331; *Королькова Я.В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вест. Томск. гос. пед. ун-та. 2010. № 8(98). С. 142 – 144; *Сафрон Е.А.* «Славянская» фэнтези: фольклорно-мифологические аспекты семантики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2012. 21 с. и т.д.

сказочной модели может рассматриваться в смысловом отношении как одна из ведущих стратегий нациомоделирования в славянском фэнтези. Процесс национализации типологии сказочных героев относится еще к началу XX века, примером этого может служить работа Е.Н. Трубецкого ««Иное царство» и его искатели в русской народной сказке», в которой философ, оговаривая особенности функционирования и генезис русской народной сказки, тем не менее делает ее основой для постижения сущности национального. В отношении сказочной модели в славянском фэнтези можно говорить о трех основных формах национализации: через посредничество маркеров национального, благодаря актуализации мифологических конструкций, прежде всего образа первопредка и с помощью идеологических конструктов.

Маркерами национального в отношении сказочной модели становятся волшебные предметы/волшебные помощники, частотность обращения к которым создает устойчивый национальный колорит. Так, в трилогии Д. Янковского «Воин» широко представлен данный образный ряд, начиная от меча-кладенца и заканчивая волшебными кораблями. В проекте Ю. Никитина «Трое из леса» можно выделить микропроект «Трое в песках», «Трое и боги (Трое и Дана)», «Трое в долине» с наибольшей полнотой реализующий сказочную модель, что выражается в намеренно акцентированной сказочной атрибутике квеста – поиск Жезла Мощи, Пракамня, соотносимого с образом Алатырь-камня, и Первоййца. Роман А. Рудазова «Преданья старины глубокой» характеризуется предельной широтой обращения к ряду волшебных предметов: все тот же меч-кладенец, который в произведении удваивается, формируя варианты: позитивный – меч Самосек и негативный – Аспид-Змей; игла, в которой заключена смерть Кощея. Правда, в последнем случае происходит подключение фэнтезийной сюжетики к сказочной модели, игла как

сосредоточие смерти Кощея объясняется подобно истории крестражей из цикла Д. Роулинг о Гарри Поттере¹.

Помимо волшебных предметов А. Рудазов столь же активно обращается к образу волшебного помощника, впрочем и здесь сказочная традиция осложняется появлением добавочного компонента – оборотничества героя: Серый Волк оказывается оборотнем Яромир Серым Волком, распространяя функцию защиты и оберега на все пространство Руси. При этом косвенное сближение сказочной модели трех братьев с былинной – три богатыря, которое становится возможным благодаря нарочитому акцентированию молодечества каждого из сыновей князя Берендея, а также включению сюжетной линии поединка с чудовищем, обеспечивает ироническое снижение былинной модели, которое в свою очередь компенсируется добавлением еще одной образной триады – семьи оборотня Волха Всеславича, три сына которого также вписываются в былинную модель, причем уже не только ситуативно, но и типологически, каждый из братьев-оборотней может быть соотнесен с образом одного из былинных богатырей: Яромир Серый Волк с образом Ильи Муромца; Бречислав Гнедой Тур благодаря своему «вежеству» с образом Добрыни Никитича; Финист Ясный Сокол благодаря неизменному указанию на хитроумие с образом Алеши Поповича.

¹ Следует, правда, отметить временную дистанцию между данными текстами – «Преданья старины глубокой» (2006), «Дары смерти» (2007). Вместе с тем подобное подключение возможно не только по отношению к сказочной модели, но и по отношению к богатырской модели. Так, в «Богатырских хрониках» К. Плешакова сам феномен богатырства объясняется через призму «Звездных войн», традиционные образы былинных богатырей (Святогора и Алеши Поповича) практически смыкаются с образами джедаев. И в том, и в другом случае ключевым оказывается понятие Силы, лежащее в основе мироздания. Однако если в «Звездных войнах» Сила – это свойство живой материи, создаваемое всеми живыми существами и объединяющее Галактику, джедаи же в силу биологических особенностей оказываются способны контактировать с ней, то в хрониках К. Плешакова тот же самый образ становится звеном «славянского» космогонического мифа, участниками которого выступают змей Упирь, Зга, ее дочь Мокошь и ее внуки: Перун, Стрибог, Дажьбог и Велес. При этом разыгрывание сюжета «Силы» оказывается практически тождественно «Звездным войнам»: в обоих случаях выделяется темная и светлая стороны Силы, необходимость правильного ее использования, появляется мотив ученичества и т.д.

Второй формой национализации сказочной модели выступает развертывание типологии сказочного героя в мифологический конструкт. Ярким воплощением этого является образ Таргитая в проекте «Трое из леса». Открытой манифестацией этого становится уже упомянутый микропроект, в котором типология сказочной образной парадигмы акцентирована частотностью использования традиционно-фольклорного обращения – «дурак». В то же время образ Таргитая отвечает общим представлениям об Иване-дураке в рамках всего никитинского проекта, свидетельством чего являются его нерациональность, связь с творчеством, безделье, которое интерпретируется Ж. Дюмезилем как исполнение магико-юридической функции, связанной напрямую со словом. Все эти характеристики полностью проецируются на образ никитинского героя: причиной изгнания Таргитая из родной деревни становится лень; Мрак, характеризуя Таргитая, говорит, что он «любит авось, небось и как-нибудь»; герой обладает необыкновенным песенным и музыкальным даром. Все это, однако, становится лишь формой реализации национального самоутверждения, именно поэтому герой не только избран богами (он становится мужем речной богини Даны), но и сам оказывается богом.

Здесь важным представляется по крайней мере два момента: с одной стороны, образ Таргитая, выступая в роли мужа Даны, буквально выполняет функцию первопредка, становясь отцом Колаксия, сыновьями которого в свою очередь оказываются Агафирс, Гелон и Скиф; с другой стороны, не менее важным представляется самоидентификация героя, актуализирующая символическое содержание мифологического конструкта первопредка. Таргитай избирает себе имя Сварог, можно предположить, что для Ю. Никитина особую значимость приобретает теория О.Н. Трубачева, реанимирующая гипотезу об индоарийском происхождении теонима Сварог;

согласно данной теории Сварог происходит от *svarga* («небо, небесный»)¹. В проекте «Трое из леса» по меньшей мере дважды воспроизводится авторский вариант известной легенды о разделе мира, в котором подчеркивается, что единственным достоянием певца является то, что ему открыты небеса. Божественный статус героя становится своего рода буквализацией данной легенды. В этом контексте небесная природа славянского первопредка оказывается воспроизведением духовной самоидентификации России.

Вместе с тем обращение Ю. Никитина к типологии сказочного героя – «дурака» является еще и способом решения традиционной для данного автора проблемы русскости. С этой точки зрения триада Мрак – Олег – Таргитай становится персонификацией ключевых стереотипов русскости: стихийность – интуитивность – духовность/милосердие.

Национализация сказочной модели может происходить не только на основе мифологических конструкторов, но и с помощью идеологических конструкторов. Примером этого является роман А. Рудацова «Преданья старины глубокой», для которого характерна манипуляция с толкиенистской моделью, использование ее структурного потенциала для реализации иной политико-идеологической схемы. Л.Ф. Хабибуллина, отмечая негативное авторское отношение Дж. Р. Толкиена к прямым сопоставлениям Средиземья с исторической действительностью XX века, тем не менее говорит о существовании «непрямых и, если так можно выразиться, незавершенных, но вполне прозрачных ассоциаций» подобного рода: «Топография Средиземья является значимой уже в силу своего явного расхождения с традиционной семантикой частей света, что позволяет говорить о явно *идеологическом* характере самой топографии. Так, Запад предстает как источник всего доброго, источник света, на крайнем западе расположена Хоббитания, за ней – океан и дальние пределы, неизвестные жителям Средиземья. Семантика Севера

¹ См.: Трубочев О.Н. *Indoarica* в Северном Причерноморье. М.: Наука, 1999; *он же*. Этногенез и культура древнейших славян. М.: Наука, 2003.

аналогична семантике Запада, это источник Добра. Средоточие зла в мире Средиземья – это Восток. Именно на Востоке идет страшная война, на Востоке расположено царство Саурана. Юг – это зона, отпавшая от добра и поглощенная злом»¹.

А. Рудазов более чем последовательно реализует данную структуру, наполняя ее, однако, новым идеологическим содержанием, полностью воспроизводящим стереотипы современного массового сознания, прежде всего стереотип кавказско-восточной угрозы². Образным воплощением кавказской угрозы в романе становится, с одной стороны, образ Джуды, представляющий собой совершенно открытую проекцию образа Черномора: «Навстречу ему <Кашею – Т.Б.> плавно летел горбатый длинноротый карлик в зеленом халате, остроносых туфлях и расписной тюбетейке. Голова, сидящая на его плечах, могла бы принадлежать и человеку нормального роста – в отличие от всех прочих членов. Ростом – едва ли в треть сажени, борода же – ровно втрое длиннее, метет пол кончиком»³; с другой – дэвы и каджи. И в том, и в другом случае наблюдается непосредственная репрезентация визуальных, поведенческих, ментальных и языковых стереотипов Кавказа: обращение Джуды – «батано» (создающее в том числе комический эффект – «батано Кашей»), кунак; подчеркнутое уважение к матери («Уважают дэвы своих матерей, пылинки с них сдувать готовы, к каждому слову прислушиваются»); акцентированное внимание к еде и питью; сладострастие. Усилением негативизма подобных стереотипов становится их сопряжение с хтоническими мифологическими и литературными образами.

Восточная угроза реализуется через образ кашеева войска, включающего в себя псоглавцев, татаровьинов и людоящеров. Среди них особо

¹ Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. С. 364.

² Данный стереотип широко репрезентирован во всех жанровых формах массовой литературы, начиная от фантастики (В. Головачев «Реликт», «Ведич» и т.д.) и заканчивая киберпанком (В. Панов «Московский клуб»).

³ Рудазов А. Преданья старины глубокой // URL: <http://knigosite.ru/library/books/61463> (дата обращения 12.02.2011).

примечательными являются два последних элемента; псоглавцы становятся одним из самых частотных образов, к которым обращаются авторы славянского фэнтези¹, эксплуатируя механизм маркировки Чужого, свойственный архаичному сознанию.

В противовес этому образы татаровьинов и людоящеров приобретают национальное звучание, усиливающееся благодаря использованию фольклорно значимых имен – Калин (Калин-царь) и Тугарин Змиуланович (Змей Тугарин). Очевидно, что образ людоящеров возникает как развитие змеевидной природы Тугарина, реализуемой в русских былинах. Вместе с тем образ людоящеров включается в современный голливудский контекст; неизменное педалирование чести делает возможным его соотнесение с образом мангалоров из «Пятого элемента» (реж. Л. Бессон) с их неизменным рефреном – «за честь». Подобное сближение обнажает общность стратегий этих двух произведений: наряду с отчетливо выраженной иронической составляющей и в том, и в другом произведении обыгрываются национальные стереотипы². Однако если в бессоновской стратегии это становится поводом для иронического снижения образа, то А. Рудазов полностью реализует национальную стереотипичность, акцентируя восточную природу людоящеров и проводя параллель с самурайским кодексом чести: сближение людоящеров со стереотипом самурая происходит благодаря сочетанию воинской самоидентификации народа Тугарина с обязательным проговариванием кодекса чести. Причем как всегда в масскульте стирается различие между бусидо и рыцарским кодексом чести.

Таким образом, вариативность репрезентации сказочной модели в структуре славянского фэнтези делает ее, наряду с богатырской моделью, одним из основных способов нацио моделирования.

¹ См.: Г. Романова «Странствия Властимира», Е. Дворецкая «Князь леса».

² Например, облик Зорга вызывает очевидные ассоциации со стереотипным изображением Гитлера.

1.2. Богатырская модель

Второй стратегией формирования национального мифа в славянском фэнтези становится богатырская модель. Актуализация образа богатырей в русской культуре Нового времени практически сразу же связывается с процессами вторичной мифологизации и нациоконструирования. Е. Травина определяет социокультурную обусловленность данного процесса следующим образом: «Итак, в XVII веке были созданы условия для включения в литературу повествований о богатырях, основанные на былинах. Эти повествования удовлетворяли запросы читателей, в чьей памяти еще живы были события Смутного времени, защита южных рубежей казаками от татар и турок. Былинные победы Ильи Муромца и других богатырей над Соловьем-разбойником или Змеем оказывались сродни подвигам в войнах с крымчаками. А словесная перепалка богатырей перед боем с каким-нибудь Идолищем трансформировалась в издевательские письма казаков турецкому султану. Начинался процесс строительства нации»¹.

К XVIII веку относится появление целого ряда волшебного-богатырских повестей, отличающихся функциональным использованием образов русских богатырей и активным их включением в модель рыцарского романа. Наиболее ярко это проявляется в произведениях М. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки», М. Попова «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» и В. Левшина «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях,

¹ Травина Е. Миф о трех богатырях: творение Российской империи // Нева. 2008. № 12 // URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/12/tr9.html> (дата обращения 12.02.2011).

сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения»¹.

XIX век, характеризующийся открытием процесса профессионального исследования былинного эпоса и одновременно продолжающий линию художественного освоения фольклорного текста, окончательно утверждает мифотворческий потенциал богатырской модели. Е. Травина отмечает, что «середина XIX века, выдвинувшая объединительную чеканную формулу “Самодержавие. Православие. Народность”, вытолкнула в “финал” богатырского соревнования трех богатырей, служащих верой-правдой царю-батюшке. Добрыню Никитича от дворянского сословия, Алешу Поповича от духовного сословия и Илью Муромца от крестьян. Рядом с ними или вместо них не могли стоять ни фронт Чурило Пленкович, ни своевольный Василий Буслай, ни так и не вписавшийся в “русский формат” Одихмантьевич. Дворянин, крестьянин и попович демонстрировали собой единство русской нации под скипетром “белого царя”. Только вместе они олицетворяли “народ”, который не уступит ни пяди своей земли и ни частицы своей души иноземным захватчикам»².

В этом контексте совершенно естественно, что моделирующая функция былинного эпоса особо активизировалась в последней трети XIX века, характеризующейся реализацией идеологии национального государства, которая требует еще и культурного освоения. На этом этапе происходит усиление интереса к былинной образности и сюжетике как в народнической литературе (С.С. Синегуб и др.), так и в литературе официоза. В первом случае обращение к былинам носит, скорее, функциональный характер: «“Хождение в народ” поставило перед семидесятниками задачу создания пропагандистской

¹ О соотношении волшебной-богатырской повести и славянского фэнтези см. подробнее: Сафрон Е.А. Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В.А. Левшина, М.И. Попова и М.Д. Чулкова) // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2011. № 73(09) // URL: <http://ej.kubagro.ru/2011/09/pdf/21.pdf> (дата обращения 13.06.2013).

² Травина Е. Миф о трех богатырях: творение Российской империи.

литературы. <...> Народники ... стараются писать доходчиво, понятно для народа, избегая намеков и иносказаний»¹. Тенденция «демократизации» литературы сочеталась в их творчестве с моделирующей функцией («Бунтарство Ильи Муромца против бар-господ опиралось у Синегуба на богатырское достоинство былинного персонажа. Илья становился народным вождем, сохраняя органическую связь с психологией героя, созданного вековыми усилиями народной фантазии. Используя фольклор, народники активно воздействовали на сознание крестьянства, революционизируя его, освобождая от царистских и всяческих иных иллюзий»²). Эта же функция преобладала и в литературе официоза.

Завершающим моментом в процессе создания мифа о русских богатырях становится появление на рубеже веков «русского стиля», одним из проявлений которого, как известно, является широкое обращение художников к богатырской тематике (В.М. Васнецов, А.П. Рябушкин, И. Билибин, М. Врубель и др.), визуальное закрепление образа богатыря. В этом смысле показательным оказывается, с одной стороны, разрыв с существующим в лубочной традиции изображением русских богатырей; с другой, сохранение основных примет визуального образа на протяжении всего XX века.

В советском дискурсе актуализация богатырской сюжетики отнесена к моменту начала реконструкции национального в середине 1930-х годов: фильмы А. Птушко «Руслан и Людмила» (1938), «Садко» (1952), «Илья Муромец» (1956), А. Роу «Кощей Бессмертный» (1944). При этом основная установка на моделирование национального сознания сохраняется, но меняется целевая аудитория, в основном богатырская сюжетика оказывается ориентирована на детскую аудиторию. Отчасти именно этим может быть объяснен перенос сюжетов о богатырях во второй половине XX века в область анимации. В мультипликационных фильмах «Добрыня Никитич» (1965),

¹ Лебедев Ю.В. Поэзия революционного народничества // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. Т. 3: Расцвет реализма. С. 610 – 611.

² Там же. С. 611 – 612.

«Детство Ратибора» (1973), «Василиса Микулишна» (1975) и дилогии «Илья Муромец (Пролог), «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (1975 – 1978)¹ сохраняется выработанная ранее тенденция безусловной героизации образов богатырей, свидетельством чего становится прямое воспроизведение былинного текста («Добрыня Никитич»), его открытая стилизация (дилогия об Илье Муромце) или отсылка к былинному тексту как, например, в «Василисе Микулишне» («По мотивам русских былин»).

При этом, как и на предыдущем этапе, значимая роль отводится моделирующему потенциалу богатырской сюжетики, все больше приобретающей неопочвеннический характер. Достаточно откровенным признанием этого является мультипликационный фильм «Детство Ратибора», созданный по мотивам романа В. Иванова «Русь изначальная». Кроме того, дополнительным указанием на это оказывается расширение образа Иного и появление разности его стилевого решения. Восточный Другой сохраняет свою значимость, однако он все более утрачивает антропоморфную природу, выступая либо символическим воплощением стихийного начала, которому противостоит созидательная сила богатырей, либо отождествляясь с мифологическими образами. Первый вариант реализуется предельной унификацией визуального ряда, создающей образ массы, который визуализирует деструктивную стихийность. Так, в первом фильме дилогии об Илье Муромце образ восточного Другого создается нарочитым эффектом силуэтного изображения с фиксацией «растянутого» движения, что в конечном итоге формирует визуальный образ ураганной стихии, складывающийся затем в персонифицированно зооморфный образ. Второй вариант характерен для второй части дилогии, где образ Соловья-разбойника приобретает стереотипные черты степняка, хотя и гротескно заостренные.

¹ Особое место в этом ряду анимационных фильмов занимает мультфильм Ю. Норштейна «Сеча при Керженце» (1971), стилистика которого открыто ориентирована на древнерусскую фресковую живопись и миниатюру. При этом визуальный ряд достраивается особым музыкальным решением, основу которого составляет музыка Н.А. Римского-Корсакова.

Однако помимо восточного Другого мультипликационные фильмы данного времени довольно четко реализуют антизападную идеологию. Отражением этого становится и картина пира князя Владимира («Василиса Микулишна»), и, что более значимо, вторая часть дилогии об Илье Муромце. Столкновению Ильи с Соловьем-разбойником здесь предшествует конфликт с Чурилой Пленковичем, который представляет собой вольную интерпретацию одного из сюжетов об этом богатыре – состязания с Дюком Степановичем в щегольстве и скачке. В фильме актуализирована первая часть сюжета, но образ малоизвестного и идеологически невыстроенного Дюка Степановича замещается образом Ильи Муромца. Более того состязание в щегольстве трансформируется в сопоставление национальных образов: традиционному образу Ильи противопоставляется Чурила в образе французского щеголя; его несостоятельность доказывается не только бегством от русского богатыря, но и нежеланием сражаться с Соловьем-разбойником.

Новый виток интереса к богатырской тематике, обнаруживающий себя в первой половине 2000-х годов, обуславливается спецификой социополитической ситуации данного времени. Национализм постсоветского периода оказывается внутренне неоднородным, и если в 1990-е годы, несмотря на всю вариативность, националистические течения были оторваны от массовых настроений¹, то «...в начале 2000-х годов, когда элиты осознают перелом в массовых настроениях и начинают приспосабливаться к нему (и своими действиями его поддерживают), возникает новая ситуация для русского национализма: у него появляется надежда обрести действительно

¹ По замечанию А. Верховского, «...определенная массовая поддержка у националистов была и в 90-е годы, но она неуклонно снижалась, что было видно хотя бы по их результатам на выборах. ... <их – Т.Б.> идеи было довольно затруднительно сделать популярными: слишком многих отталкивали любые внешние ассоциации с фашизмом, большинство не воспринимало архаичные черносотенные идеи или авангардные неоевразийские. Даже сама идея, что “национальные проблемы” – это главное, что это важнее других социальных проблем, не усваивалась людьми... <...> Соответственно, идеологические течения и политические формы русского национализма погружались в кризис» (Верховский А. Идейная эволюция русского национализма: 1990-е и 2000-е годы // Верхи и низы русского национализма: сб. ст. / сост. А. Верховский. М.: Центр «Сова», 2007. С. 17).

массовую опору и стать реальной политической силой...»¹. Массовый характер националистических настроений и их косвенное проникновение в СМИ² создает возможность их проекций в масскульт, свидетельством чего становится запущенная в 2003 году студией «Мельница» «Богатырская серия» («Алеша Попович и Тугарин Змей», 2004; «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», 2006; «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», 2007; «Три богатыря и Шамаханская царица», 2010; «Три богатыря на Дальних Берегах», 2012); полнометражный анимационный фильм «Волга и султанова жена» (2010) и фильм режиссера Е. Баранова «Соловей-Разбойник» (2012)³.

Богатырская сюжетика актуализирована не только в медийном дискурсе, но и определяет значительную часть славянского фэнтези, формируя как героический, так и иронический дискурсы (первый характерен для произведений Ю. Никитина «Княжий пир», 1998, К. Плешакова «Богатырские хроники», 2006, отчасти Д. Янковского «Воин» («Голос булата», 1999, «Знак пути», 2005), О. Дивова «Храбр», 2006; второй – для трилогии А. Миронова «Древнерусская игра», 1999 – 2001, романов И. Кошкина «Илья Муромец», 2007, В. Леженда «Войны былинных лет», 2005, В. Колычева «Три богатыря», 2004)⁴.

¹ *Верховский А.* Идеиная эволюция русского национализма: 1990-е и 2000-е годы. С. 20.

² «Речь не идет о сознательной пропаганде. Просто именно тогда в СМИ стало появляться много явно интолерантных статей, первые заметные “подвиги” наци-скинхедов обсуждались с любопытством, а, например, по поводу знаменитого погрома на Царицынском рынке в Москве осенью 2001 года по ТВ можно было услышать, что большинство опрошиваемых граждан не так уж осуждает погромщиков. Наконец, в 2002 году в региональных избирательных кампаниях ЛДПР можно было заметить достаточно широкое использование этноксенофобной риторики, вытесненной, казалось, в маргинальные круги» (*Верховский А.* Идеиная эволюция русского национализма: 1990-е и 2000-е годы. С. 19).

³ См. об этом подробнее: *Бреева Т.Н.* Стратегии репрезентации и специфика функционирования богатырской сюжетике в русской культуре рубежа XX – XXI веков // *Детские чтения.* 2013. № 2 (004). С. 84 – 107.

⁴ Богатырская модель является широко востребованной не только в рамках славянского фэнтези, но и, например, в современной «костюмно-исторической» прозе. Ярким образцом подобного обращения может служить роман А. Брусникина «Девятный Спас», в котором триада героев протагонистов нарочито соотнесена с традиционным образом трех богатырей (причем, в данном случае можно говорить о педалировании того варианта национализации богатырской модели, о котором говорила Е. Травина: дворянин, крестьянин, попович) и

Наиболее открытое воспроизведение богатырской сюжетики характерно для иронического варианта, где она становится объектом игры, легко сопрягаясь с авантюрной, в духе «Трех мушкетеров» А. Дюма, и сказочной традицией (В. Колычева «Три богатыря») или стилистикой стеба и гэгга (А. Миронова «Древнерусская игра», В. Леженда «Войны былинных лет»). Моделирующий потенциал данных произведений (пожалуй, за исключением «Ильи Муромца» И. Кошкина) крайне незначителен.

В противовес этому героический вариант богатырской сюжетики в славянском фэнтези характеризуется концептуальной выстроенностью и значительной смысловой нагруженностью. Богатырская модель становится одной из ведущих стратегий художественной репрезентации национального мифа в славянском фэнтези, позволяя выстроить модернизированную концепцию «русскости», которая, с одной стороны, будет характеризоваться декларативным преодолением этнического начала, а с другой, замещением традиционного культурного содержания идеологическим.

Можно выделить две основные стратегии репрезентации богатырской модели в славянском фэнтези: квазиисторизация былинного эпоса и его концептуализация. Причем, обе стратегии реализуются как в рамках героического, так и иронического дискурсов.

Квазиисторизация эпического текста вписывается в общий контекст, определяющий своеобразие славянского фэнтези. В отличие от западного фэнтези русский вариант характеризуется намеренной и акцентированной историзацией; причем, отчетливо вычлняются две линии развития славянского фэнтези: следование толкиенистской традиции, предполагающей предельно широкую эксплуатацию мифологического хронотопа, который имплицитно

столь же нарочито укладывается в мушкетерскую модель А. Дюма. Подобное скрещение национальной и авантюрной моделей становится совершенно расхожим в современной литературе и обнаруживает себя не только в массовой ее части (С. Лукьяненко, Ю. Буркин «Остров Русь»), но и в рамках элитарной литературы (В. Аксенов «Вольтерьянцы и вольтерьянки»). Причем, каждый из авторов использует подобную контаминацию главным образом как способ иронического обыгрывания национальных стереотипов.

реализует исторические смыслы, и построение квазиисторического хронотопа с выделением пространственного и временного его вариантов. О.П. Креницына, анализируя генезис славянского фэнтези, отмечает: «Авторы 2000-х стремятся придать создаваемому в их произведениях миру черты реального: упоминают племена, с которыми славяне воюют или делят территорию, описывают узнаваемые ландшафты (“Там, где лес не растет” М. Семеновой, 2007; “Зимний зверь” Е. Дворецкой, 2008; “Князь Рус” Ю. Никитина, 2007). <...> Обращаясь к прошлому, авторы славянских фэнтези нарративизируют историю, моделируют такое прошлое, что может стать фактом доказательства древнего и легендарного происхождения русского народа. Писатели не столько действительно следуют исторической правде, сколько расставляют знаки истории»¹.

Нарочито обнаженный вариант сближения исторического и мифологического хронотопов наблюдается в романе А. Рудазова «Преданья старины глубокой», в котором Русь, противостоящая кашееву царству, включает в себя не только сказочное Тиборское княжество Берендея, но и Владимирское княжество, управляемое Всеволодом Большим гнездом. Квазиисторизация Тиборского княжества связывается с зачином романа А. Рудазова, имитирующего летописный стиль: «19 вересня 6714 года от Рождения Адама. Велика Русь и обильна. Десятки княжеств, и в каждом правит Рюрикович. Владимир, Новгород, Суздаль, Рязань, Киев, Тверь, Волынь, Переяславль, Чернигов, Смоленск... Устанешь перечислять их все, да так и не перечислишь. Но все же есть и границы у земель русских. Степи кочевые на полудне, города латинянские на закате, леса карельские на полуночи... и царство мрака на восходе. Тиборское княжество – самое крайнее. Восходнее него нет добрых земель, есть только Тьма и Кривда»².

¹ Креницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. ... канд. филол наук. Пермь, 2011. С. 16 – 17.

² Рудазов А. Преданья старины глубокой.

В данном случае примечательным является именно характер летописной стилизации. Если в славянском фэнтези появляются примеры подобной стилизации, как, например, в литературном проекте Л. Бутякова о Владигоре, где части романов предваряются цитированием «Синегорских Летописаний», то, как правило, они оказываются функционально тождественны сказаньям Средиземья из трилогии «Властелин Колец». В романе же А. Рудазова наблюдается подстраивание под летописный зачин как способ имитации достоверности происходящего. Создание эффекта достоверности обеспечивается также удвоением образов: так, былинный образ Алеши Поповича удваивается благодаря появлению еще одного Алеши, соответствующему той же самой богатырской роли, но в отношении которого намеренно подчеркивается предельность человеческих сил.

Создание эффекта достоверности преследует также акцентированное преодоление автоматизма восприятия сказочного кода. В большей степени это касается начала романа, представляющего собой воспроизведение одного из вариантов сказок о Кощее. В романе представлены все основные мотивы: похищение молодой жены – Василисы Прекрасной, поиски героем (в данном случае князем Игорем) своей жены, сражение с Кощеем и т.д. Однако все эти мотивы подвергаются очевидной деконструкции. В отношении первых двух это достигается включением детективного кода, в рамках которого Василиса Прекрасная оказывается уже не в роли невинной жертвы, а в роли жестокосердной жены, умышляющей погубить своего мужа. Изменение ролевого статуса подчеркивается именным замещением: Василиса Прекрасная является дочерью боярина Патрикеева и, соответственно именуется Василисой Патрикеевной, что создает несколько даже навязчивую ассоциацию с Лисой Патрикеевной. В рамках все того же детективного кода Кощей получает статус невинной жертвы, открывающей глаза оскорбленному Игорю на коварство жены.

Деконструкция мотива сражения с Кощеем происходит благодаря несовпадению предполагаемого и подлинного развития событий: «Игорь понурился. Не так он представлял себе все это, совсем не так. В мечтах ему виделось триумфальное шествие по Костяному Дворцу. Челядь кашеева разлетится, как сухие ветки, а потом будет героическая битва один на один. Конечно же, быстрая победа. Может быть, легкое ранение – чтобы потом остался героический шрам, напоминающий о великом подвиге. Злодей повержен, прекрасная Василиса спасена, их уста сливаются воедино на фоне рушащегося дворца... С чего вдруг дворец Кашея должен обрушиться, Игорь особо не задумывался – просто именно так ему это представлялось. И на тебе! Челядь вовсе не поспешила убраться с дороги – наоборот, безмолвно скрестила бердыши перед его носом. Их оказалось гораздо, гораздо больше, чем он предполагал дома... Молодой хоробр сумел-таки зарубить пару татаровьев, но остальные молча скрутили его и передали дворцовым стражам – дивиям. А уже эти доставили к своему повелителю. Разумеется, тот даже не собирался сходить с Игорем в героическом двобое. А тем паче – позволить себя убить»¹.

Деконструируются не только основные сюжетные мотивы, составляющие сказочный код, но и характер представления волшебных предметов. Кощей показывая князю Игорю, где сейчас находится Василиса, использует блюдо с наливным яблоком, однако сразу же нарушается автоматизм восприятия: «...на столике – огромное блюдо с одним-единственным краснобоким яблоком посредине. – Хочешь? – предложил Кашей, подбрасывая фрукт в ладони. – Последнее осталось. – Нет-нет, не хочу! – торопливо отказался Игорь. Угощение из рук этого колдуна он не принял бы ни за какие сокровища. – Не хочешь – как хочешь, – безразлично пожал плечами старик, вгрызаясь в яблоко сам. – Смотри, пожалеешь. Хорошие яблоки в этом году уродились. <...> – Подойди сюда, князь, – приказал Кашей, склонившись над блюдом. – Дотронься-ка. <...> – Думай о своей Василисе, – слышался холодный

¹ Рудазов А. Преданья старины глубокой.

голос. – Вспоминай ее. Представь воочию. <...> В блюде отразилась Василиса – как живая»¹.

Преодоление сказочного кода, создающее эффект квазиисторизации обнаруживает себя и в отношении дочери князя Всеволода Большое гнездо, здесь происходит все та же контаминация исторического и мифологического/сказочного начал: исторический образ княжны Алены трансформируется в образ Елены Прекрасной.

Помимо этого квазиисторизация связана также с манипулированием фактом исторической прототипичности героев былинного эпоса. Правда, славянское фэнтези исходит не из канонического сближения мифологических и исторических героев, а дает иную квазиисторическую обусловленность персонажей. В этом случае образы богатырей выполняют эмблематическую функцию, позволяющую продемонстрировать внеэтнический характер «русскости». Подобная стратегия легко обнаруживает себя в романах Ю. Никитина «Княжий пир», И. Кошкина «Илья Муромец» и в трилогии Д. Янковского «Воин». Здесь можно говорить о двух основных линиях в репрезентации подобной эмблематической функции образов богатырей. Первая связывается с образом богатырского братства, преодолевающего этическую разность: героический вариант характерен для трилогии Д. Янковского «Воин», где богатырское братство включает в себя Микулу, Витима, Волка, Ратибора и Сершхана. Иронический вариант реализуется в «богатырской сказке» И. Кошкина, где рассказывается история появления на богатырской заставе иудея Самсона: «– Ну, дожили, – в сердцах бросил Владимир. – Жидов на заставу берут. Самсон покраснел. – Он не жид, – разглядывая потолок, прогудел Илья. – Он иудей. Мы его так кличем. – А не один хрен? – удивился Владимир. – Для нас нет, – опустил глаза встреч Владимиру Муромец. – Он нам брат меньшей и русский богатырь. Хоть и с пейсами. – Ну, тебе виднее, –

¹ Рудазов А. Преданья старины глубокой.

согласился Владимир. – Так что у тебя ко мне за дело, РУССКИЙ богатырь Самсон?»¹.

Вторая линия связывается преимущественно с образом Ильи Муромца, который с наибольшей настойчивостью подвергается этическому замещению. Активизация этого процесса перекликается с существующим в фольклористике направлением, согласно которому младшие богатыри делятся на туземных и заезжих, к последним принято относить Соловья Будимировича, Чурило Пленковича, Дюка Степановича и т.д. (все это находит отражение в богатырской версии славянского фэнтези, например, в «богатырской сказке» И. Кошкина «Илья Муромец»). Однако проецирование данного процесса на образ Ильи Муромца совершенно нетипично и представляет собой реализацию вполне определенных идейных комплексов. В романе Ю. Никитина «Княжий пир» Илья Муромец – наследник Хазарского каганата: «... однажды с дальних застав богатырских явился сильномогучий богатырь Илья Жидовин, прозванный Муромцем, со своими побратимами... После разгрома Хазарского каганата он перешел на службу к Святославу, кем восхищался, но в его походах участия не принимал, он-де степняк, поединщик, в толпе строем ходить не может. И Святослав отпустил защищать рубежи земли Русской. Когда Святослав погиб, Илья служил вроде бы Ярополку, хотя на самом деле так же верно и ревностно защищал кордоны своей страны, а кто там в Киеве на престоле, интересовался мало»². В романе О. Дивова «Храбр» Илья Муромец именуется Ильей Урманином (Муромец в этом случае представляет собой фонетическое искажение подлинного имени героя) и т.д.

Преимущественное внимание к образу именно этого богатыря может быть объяснено акцентированием его «русскости» в массовом сознании (подобный вариант атрибуции образа Ильи Муромца также обнаруживает

¹ Кошкин И. Илья Муромец // URL: <http://www.rulit.net/tag/fantasy/ilya-muromec-get-226007.html> (дата обращения 17.07.2014).

² Никитин Ю. Княжий пир // URL: http://www.libok.net/writer/1474/nikitin_yuriy_aleksandrovich (дата обращения 17.07.2014).

себя в славянском фэнтези, примером могут служить «Богатырские хроники» К. Плешакова, в которых образ Ильи презентуется как образ самого «русского» богатыря: «Я всегда знал, что Илья, сам того не ведая, кормится Силой земли. Мы с Добрыней, я думаю, могли бы богатырствовать и на Востоке, и в западных странах. Илья же был привязан к Русской земле. Связь эту объяснить я не могу, потому что не остров же Русская земля, чтобы обладать особой Силой: перетекает она в другие земли. <...> ...Илье все, что начиналось за Русской землей, было тягостно и неинтересно. Словно выдохнула Русская земля свою Силу и создала любовно для себя особого богатыря»¹). Трансформирование данного стереотипа с наибольшей очевидностью подчеркивает внеэтнический характер богатырства, эмблематизирующий такой же внеэтнический характер «русскости».

Концептуализация богатырской модели происходит по двум внутренне полярным схемам. Во-первых, через «минус-прием», предполагающий построение национальной самоидентификации посредством отталкивания от богатырской модели. Очевидное снижение богатырской модели обусловлено общим контекстуальным полем, основой которого становится идея соперничества России с остальным миром, интерпретируемая в контексте арийской версии происхождения славян. Подобный вариант репрезентации богатырской модели характерен для романов Ю. Никитина «Святой Грааль» и «Стоунхендж». При этом Ю. Никитин апеллирует не только к современным манипуляциям на основе арийской версии (А. Асов, В. Демин, Е. Галкина, В. Данилов и т.д.), но и к ее предыстории.

Учитывая специфику масскульта, говорить о целостном идейном каркасе, реализуемом во всех книгах писателя, или же о его эволюции вряд ли возможно. Скорее, речь может пойти о существовании более или менее незыблемой идеологической стратегии, которая в разных произведениях

¹ Плешаков К. Богатырские хроники // URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3068615> (дата обращения 17.07.2014).

расцветивается по-разному. Яркой иллюстрацией этого может служить динамика отношения к христианству в микропроекте о Томасе, который выделяется внутри проекта «Трое из леса» и включает на данный момент четыре романа – «Святой Грааль», «Стоунхендж», «Откровение» и «Возвращение». Если два первых романа вполне вписываются в общую неоязыческую направленность славянского фэнтези и в некоторых случаях сближаются с крайне радикальными ее проявлениями в духе А. Прозорова, то два последних романа демонстрируют уже реабилитацию христианства: «Откровение» структурно повторяет дантианскую модель, «Возвращение Томаса» – сюжет воскресших богов.

Арийский идейный комплекс функционирует в романах Ю. Никитина примерно также, с той же самой долей подвижности. Свидетельством декларируемого отношения писателя к арийской теории становится ее тематизация в некоторых «современных» романах, например, «Трубы Иерихона» из проекта «Русские идут». Главный герой романа весьма пространно рассуждает о несостоятельности подобных изысканий, что, правда, не отменяет наличие шовинистического акцента, появляющегося в финале его рассуждений: «Для меня лично мы, русские, арийцы или не арийцы... читай – русские, вопрос, может быть, в самом деле интересный. Решить его хочется обязательно в свою пользу, то есть оказаться самым что ни есть арийским народом, чище по крови нордических германцев и всяких прочих шведов. Вот только подоплека у этого стремления к арийству все-таки, на мой взгляд, поганенькая. А если разобраться, то и вовсе, увы, подленькая. <...> Ну, положим, докажем на все сто, что мы, русские, – арийцы. Потомки этрусков, древних ариев. Что это мы строили пирамиды тупым жителям Египта, проводили каналы в Месопотамии, брали Троию – а другое славянское племя ее защищало, – это мы построили все семь чудес света, а Бородинское сражение не проиграли, а выиграли. Ну и что? Станем от этого лучше? Нет. Но хуже – можем. Во-первых, спесь никого не украшает. Во-вторых, если это мы, русские,

построили им пирамиды, то почему теперь все растеряли? <...> Точно так же, как арийскость русских, следует, по моему мнению, оценивать богоизбранность иудеев, черный национализм негров, вообще исключительность любого народа или человека по признаку породы. Я понимаю, что “русские – высшая раса” – это реакция на дурость иудеев, негров или сомалийцев, провозглашающих высшей расой свои народы, но стоит ли на их дурость отвечать своей дуростью?»¹.

Сам писатель в своем эссе «Как стать писателем» также сохраняет иронический оттенок в упоминании арийской версии: «Тут, полагаю, никто не станет спорить, это же ясно, только мы, пишущие фантастику, – арийцы, все остальные – низшая раса, вне зависимости от национальности, расы,

¹ *Никитин Ю.* Трубы Иерихона. В целом в произведениях славянского фэнтези достаточно часто встречается ситуация декларативного развенчания арийской теории, причем, это характерно даже для произведений явно реваншистского толка. В этом смысле показателен диалог героев романа А. Прозорова «Люди меча». «– Ты знаешь, Костя, о чем я думаю, – наконец оторвался от вина он. – Недоделанные все эти немцы. И я, кажется, начинаю понимать, почему. Понимаешь, современная Европа создавалась где-то три тысячи лет назад. То есть, сюда нахлынула волна той самой, любимой фюрером арийской расы. А поскольку возникла она в северном причерноморье. То есть, в ареале, ограниченном Черным морем, Кавказом, рекой Урал, границей лесостепи и на Западе где-то Киевом, то те, кто не выплеснулся наружу, как раз и составили впоследствии ту самую скифо-славянскую федерацию о которой писал Геродот. То есть, самые автохтонные арийцы – это как раз славяне. И Гитлера как раз разбили арийские племена. То есть, можно считать, что его расовая теория превосходства арийцев успешно подтверждена. Поскольку немцы на самом деле арийцы – но вырожденные. А потому у них сильно развит комплекс арийской неполноценности. В чистом виде. Это для нас это просто лабуда, мы на эту фигню внимания не обращаем, и все. Ну, арийцы и арийцы. Фигли ажиотаж-то устраивать? Вон те же якуты или татары – в меньшей степени арийцы, генетики это подтверждают. Да и кочевать в степь они отсюда ушли.

– Ты, Витя, со своими теориями можешь пока помалкивать в тряпочку, – искренне посоветовал Росин. – Весь твой национализм от начала и до конца был выдуман всякого рода демократиями взамен честной вассальной присяги. Как еще людям объяснить, почему они должны вместе, в одной стране жить? Сейчас как: коли Ивану Грозному присягнул, стало быть в России живешь. Хочешь свалить – изменник. А какого ты роду-племени, всем по барабану. А как феодализм разваливаться начал, так сразу изобретатели всякие и нашлись: самоопределение наций, Франция для французов, Германия для немцев, Украина для украинцев. А кто такие эти немцы? Еще в середине девятнадцатого века они были пруссами, саксами, баварцами, тюрингами и прочими народами. Объедини тогда Бисмарк Австрию вместе со всеми, и не было бы сейчас такой народности – “австрийцы”, все считали бы себя обычными немцами. Или Хохляндия, родина слонов. Сейчас и понятия-то такого нет, как Украина. Ну нету, и все!» (*Прозоров А.* Люди меча // URL: <http://knigosite.ru/library/books/75465> (дата обращения 4.09.2013)).

партийности, сексуальной ориентации и принадлежности к эльфам, гномам или паладинам»¹.

Однако, несмотря на подобные манифестации арийская версия находит широкое отражение в творчестве Ю. Никитина. Это касается как собственно этноцентрического мифа (В. Шнирельман), репрезентируемого ею, так и системы национальной самоидентификации. Причем, говорить о существовании какой бы то ни было временной дистанции между декларациями писателя и художественной репрезентацией практически не приходится, скорее, можно говорить о своеобразном разделении репрезентируемых идейных комплексов между отдельными никитинскими проектами: арийская версия достаточно полно определяет проект «Трое из леса», начиная от первого романа «Трое из леса» (1993) и активизируясь в «Святом Граале» (1998), «Стоунхендже» (1998), «Изгое» (2000) и «Гиперборее» (2004), тогда как проект «Русские идут» лишен столь открытой ее репрезентации (например, уже упомянутая «Труба Иерихона» (2000)).

Как отмечает Марлен Ларюэль², «у современных защитников русской версии арийского мифа, как и у его немецких и европейских сторонников, есть принципиальный вопрос, делящий их на два лагеря. В то время как одни считают колыбелью арийской цивилизации степи южной России (например, Елена Галкина), другие предпочитают искать эту колыбель ближе к полярному кругу (как Валерий Демин). Южная теория по большей части воспроизводит рассуждения славянофилов XIX века: первые арийцы, они же будущие русские, создавали могучие цивилизации в степной зоне, простирающейся от Черного моря до Каспия или даже до центральной Сибири. Просматривающаяся здесь ассоциация со скифами образует центральный элемент этой ретроактивной

¹ *Никитин Ю.* Как стать писателем // URL: <http://readr.ru/yuriy-nikitin-kak-stat-pisatelem.html> 75465 (дата обращения 4.09.2013).

² Марлен Ларюэль – доктор философии, специализирующаяся на славяноведении, автор книг «Имперская евразийская идеология» (*L'idéologie eurasiiste russe ou comment penser l'empire.* Paris: L'Harmattan, 1999), «Арийский миф и мечта об империи в царской России» (*Mythe aryen et rêve impérial dans la Russie tsariste.* Paris: CNRS, 2005) и т.д.

идентификации. Северная теория непосредственно вдохновлена немецкой моделью и практически отсутствовала у славянофилов. По этой версии, колыбелью арийцев была древняя Атлантида, северная страна, исчезнувшая во время катастрофического наводнения. Но ее население сумело спастись и мигрировало на территорию будущей России. Таинственная Гиперборея ... располагалась, таким образом, на севере России...»¹.

Ю. Никитин в своем проекте объединяет обе версии, устанавливая между ними отношения генетической последовательности. Декларируемая атлантидо-гиперборейская предыстория России сочетается в его произведениях со структурными моделями, более характерными для арийского «следа» в наследии русского славянофильства. Славянофильская историософия (А.С. Хомяков, А.Ф. Гильфердинг, Д.И. Иловайский, И.Е. Забелин) утверждала, что русские представляют собой потомков одной из главных ветвей семейства арийских народов; так, А.С. Хомяков, акцентируя идею славянского первородства, возводил англичан к угличанам, тюрингов к тверичам, Эвксин к Сине морю и т.д.

Идея цивилизационного первородства для славянофилов была попыткой обосновать религиозные преимущества русского народа. Обобщая воззрения А.С. Хомякова, Н. Бердяев заключал, что философ видел неоспоримое преимущество в том, что «русский народ принял впервые культуру от христианства, у него не было дохристианской культуры, не было того давящего культурного прошлого, которое помешало Западной Европе стать подлинно христианской»².

Национальная идентичность России, выстраиваемая на основе православия, противопоставлялась славянофилами, в том числе А.С. Хомяковым, духу рационализма и юридического формализма,

¹ Ларюэль М. Арийский миф – русский взгляд // URL: <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/theory/1125/> (дата обращения 25.08.2013).

² Бердяев Н. Алексей Степанович Хомяков // URL: http://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/filosofiya/6188.htm (дата обращения 25.08.2013).

порожденных католической культурой романских народов, а также духу завоевания и связанного с ним аристократизма, начало которому положили германские народы. Культурным оформлением этих составляющих стало европейское рыцарство, негативное отношение к которому заставило славянофилов пересмотреть модели формирования русской идентичности, прежде всего богатырскую модель. Так, в своей статье «В ответ А.С. Хомякову» И.В. Киреевский, акцентируя типологическое тождество рыцарства и богатырства, одновременно раскрывает причины ограничения этого института в России после принятия христианства. Возникновение рыцарства связывается им с деятельностью католической власти, направленной на достижение «временных выгод»: «...западная церковь образовала из разбойников рыцарей, из духовной власти власть светскую, из светской полиции святую инквизицию»¹. Тогда как «наша церковь этого не сделала, и потому мы не имели рыцарства...». «У нас были богатыри только до введения христианства. После введения христианства у нас были разбойники, шайки устроенные, еще до сих пор сохранившиеся в наших песнях, но шайки, отверженные церковью и потому бессильные»².

Для романов «Святой Грааль» и «Стоунхендж» характерно воспроизведение именно этой интерпретации богатырской модели. Центральным содержанием русской идентичности вполне традиционно объявляется в них духовная доминанта, которая выстраивается посредством актуализации стереотипизированных фольклорных клише. В данных романах фольклорная образность используется как способ утверждения национального реваншизма, поэтому в качестве репрезентации Руси как духовной доминанты избирается образ калики. Калика встраивается в семантически значимую оппозицию с образом богатыря, который, в свою очередь, реализует западный стереотип восприятия Руси как опасного, но весьма недалекого соперника.

¹ Киреевский И.В. В ответ А.С. Хомякову // Русская идея: сб. произ. рус. мыслителей / сост. Е.А. Васильев; предисл. А.В. Гулыги. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 139.

² Там же. С. 138 – 139.

В противовес этому духовная сосредоточенность калики оборачивается появлением невиданной мощи, свидетельством чего становится в «Святом Граале» бой калик с хтоническими первенцами Земли.

Образ русского богатыря открыто реализуется в романе «Святой Грааль», сюжет которого представляет собой путешествие Вещего Олега и сэра Томаса Мальтона Гислендского по Руси. В этом романе появляются два образа богатырей – Илья Муромец и Михаил Урюпинец, деконструкция которых обусловлена их включением в стратегию создания ложной/навязанной идентичности. Внешним вариантом деконструкции в отношении Ильи Муромца становится включение данного образа в анекдотический контекст; более опосредованный вариант связывается с обыгрыванием историчности образа Ильи Муромца: былинный образ начинает «прорастать» заблуждениями своего времени, прежде всего это касается отношения к христианству и язычеству: забвение языческого прошлого воспринимается Олегом как основа реализации навязанной идентичности. Образ Михаила Урюпинца выстраивается по модели деконструкции китайского компонента. И в том, и в другом случае формируется стереотипизированный национальный образ (богатырь в первом случае, шаолиньские монахи – во втором), фиктивность которого обнаруживается в момент столкновения с Олегом и Томасом. Соответственно поединок Томаса с Михаилом Урюпинцом в сочетании с практически неизменным «поражением» рыцаря в его отношениях с Олегом вновь активизирует и решает оппозицию «богатырь – калика», реализующую противопоставление ложной и истинной идентичности.

Несколько иное использование богатырской модели складывается в проекте «Княжеский пир», включающем два романа Ю. Никитина – «Княжий пир» (1998) и «Главный бой» (1999). Как уже отмечалось, подобные трансформации обусловлены самим форматом проекта, а точнее его функционированием в масскультуре, когда проект становится формой репрезентации определенного идейного комплекса. Иными словами,

модификации богатырской модели в творчестве Ю. Никитина обусловлены изменениями идеологии проектов. Это особенно очевидно, при сопоставлении трех основных проектов славянского фэнтези – «Мир Волкодава», «Летописи Владигора» и «Княжеский пир». Все три проекта возникли практически одновременно в конце 1990-х годов, но если два первых являются издательскими (оба основаны в рамках серии «Русское фэнтези»), то последний является авторским и, как следствие этого, его идеологическая заданность куда более очевидна по сравнению с коммерческой направленностью «Мира Волкодава» и «Летописей Владигора».

Идеология «Княжеского пира» продекларирована в предисловии, которым предваряется роман Ю. Никитина «Главный бой». Предисловие представляет собой, с одной стороны, более или менее четкий свод правил для будущих авторов проекта; с другой, обнажает его идеологию – создание мифологического симулякра: «В мире три вершины легендаристики. Двор короля Артура, монастырь Шао-Линь и двор князя Владимира. Двор короля Артура прославился рыцарями Круглого стола, монастырь – странствующими монахами-бойцами, а князь, оставшийся в былинах как Красно Солнышко, известен пирами, на которые сходились семьдесят “сильномогучих богатырей” и сотни богатырей попроче. Но если о короле Артуре выходили и выходят постоянно романы, фильмы, комиксы, а монастырь растиражирован в полусотне фильмов, то киевскому двору не повезло. О нем писали и пели в древние времена, однако... современный читатель России лучше знаком с циклом о короле Артуре, с легкостью опишет внешность орков, троллей, эльфов, гномов, но тупо смолчит, когда спросят о лешем или песиглавце»¹.

Здесь же оговаривается особенность положения романа «Княжий пир» в рамках всего проекта, акцентированная уже самой разностью звучания: «Княжий пир» – «Княжеский пир». Относительно интересующего нас вопроса

¹ *Никитин Ю.* Главный бой // URL: <http://fantasy-worlds.org/lib/id14001/> (дата обращения 25.08.2013).

это раскрывается в большей тематизации, а не проблематизации богатырской модели. «Главный бой» даже по сравнению с другими романами Ю. Никитина представляет собой некую мозаику, составленную из уже используемых писателем сюжетных схем и моделей. В этом смысле примечательно дублирование сюжетных и образных схем в романах «Святой Грааль» и «Главный бой», второй роман дублирует образную пару сэра Томаса Мальтона Гислендского и Ярославы, причем, английский рыцарь трансформируется в русского богатыря без какой бы то ни было образной перекодировки. Соответственно содержание богатырской модели в этом случае подстраивается под утверждаемый маскультовский канон, хотя некоторые особенности интерпретации данной модели в первом романе проекта все же сохраняются.

В «Князьем пире» по сравнению с проектом «Трое из леса» происходит частичная реабилитация богатырской модели: оппозиция «богатырь – калика» замещается оппозицией «истинного – неистинного» богатырства. Реабилитация связывается с авторской концепцией, основу которой составляет идея Новой Руси. В начале романа оппозиция «истинного – неистинного богатырства» аранжируется в традиционно фольклорном ключе, свидетельством этого становится включение сказочного мотива волшебной чаши, выступающей способом проверки богатырской доблести. Причем, никитинский роман, как и большинство произведений славянского фэнтези, отличает обостренная эклектика, поэтому образцом «неистинного» богатыря является Фарлаф, а одним из «истинных» богатырей оказывается Ратмир.

Однако доминантная идея Новой Руси предполагает, с одной стороны, усиление тенденции квазиисторизации, поэтому первым образцом истинного богатырства становится князь журавлевцев, а значение образов былинных богатырей оказывается в значительной степени редуцировано. Как это часто бывает в произведениях Ю. Никитина, подобная редукция объясняется взаимоналожением нескольких художественных моделей; в данном случае идейная составляющая романа, презентующая процесс становления и развития

Новой Руси, идеологом которого выступает князь Владимир, ориентирована на перекодировку мифологических/былинных элементов в исторические, а точнее квазиисторические. Именно поэтому былинные богатыри отодвигаются на периферию повествования, в начале романа превращаясь практически во внесюжетных персонажей («Илью Жидовина бы, прозванного Муромцем, сюда, мелькнула мысль. Тот не любит этих разряженных, мигом бы обломал рога. Супротив него богатыря нет... Но Муромец сейчас на дальней заставе богатырской. Семь суток скакать до Киева без отдыха. <...> Добрыня мог бы справиться, но тот либо в Новгороде, либо тоже с Муромцем на заставе. А Лешак, поповский сын, сам не справится. Да тоже сейчас на заставе, от Муромца не отходит...»¹), а в дальнейшем, образуя самостоятельную сюжетную линию, которая не подвергается романизации. В романе воспроизводится традиционный былинный сюжет об убийстве Ильей Муромцем собственного сына. Для сравнения, этот сюжет появляется в «Богатырских хрониках» К. Плешакова, но там он полностью романизован, чему способствует явная субъективизация повествовательной формы, вычленение и нарративное оформление точек зрения Ильи Муромца, Алеши Поповича и Добрыни Никитича.

Экспансия идейной составляющей романа в былинную сюжетику еще более отчетливо обнаруживает себя в отношении образа Алеши Поповича. В романе выделяются два основных эпизода, наиболее полно презентующих данный образ: первый из них связан с моментом рождения богатыря, второй – с его победой над Тугарином Змеем. Первый за счет подчеркнутой детализации реализует тенденцию историзации былинного материала: Алеша Попович (примечательно, что в романе он чаще всего именуется Лешаком, тем самым подчеркивается дистанция между ним и былинным прототипом) объявляется сыном царьградского священника, привезенного княгиней Ольгой, бывшего воина, убитого в день рождения ребенка.

¹ *Никитин Ю.* Княжий пир.

Второй эпизод демонстрирует перекодирование идеологической составляющей былинного материала. Основу былинного противостояния составляет оппозиция «свой – чужой», которая и мотивирует поединок героев. В романе Ю. Никитина поединок получает внешнюю и внутреннюю мотивацию, выделение которых связано с обыгрыванием образа «чужого»/Другого. Внешней причиной конфликта Лешака и Тугарина становится предельно провокативное поведение последнего, которое с точки зрения самого богатыря и окружающих бояр ассоциируется с чуждостью, нецивилизованностью и варварством героя. Иными словами, внешняя мотивация сохраняет былинную обусловленность конфликта, лишь несколько приглушая конфессиональный компонент: «Тугарин звучно икнул, посопел, ухватил грязной жирной пятерней край скатерти, задрал ее так, что посуда перевернулась, звучно высморкался, с удовлетворением оглядел то, что выдул из ноздрей, а то, что осталось на пальце, брезгливо вытер о нарядную одежду соседа справа, знатного и разодетого, как индийский петух, Лешака, поповского сына»¹.

Одновременно традиционная архаическая модель противопоставления «своего – чужого» становится формой выражения идеологии Новой Руси. Коррекция связана с выделением рефлектирующего взгляда князя Владимира: «...Тугарин словно дразнит нарочито: обглоданную кость швырнул не под ноги, а на середину стола, звучно взрыгивал, икал, вытирал жирный рот краем белоснежной скатерти, еще даже не залитой вином. Владимир накалился и сам, красная волна гнева уже начала застилать глаза. Чуть было не грюкнул люто, что посади свинью за стол, она и ноги на стол... но вдруг память ехидно подсунула картинку, когда он с одним таким же наемником обедал в доме одного знатного вельможи Царьграда. Там было настолько возвышенно и чинно, а на них смотрели как на полужверей, что оба, не сговариваясь, начали себя и вести так, как того ждали от диких варваров: чавкали погромче,

¹ *Никитин Ю.* Княжий пир.

гоготали, хватали руками лучшие куски даже с блюд других гостей, сморкались в скатерть, чего этот детина еще не делает...»¹. С одной стороны, размышления Владимира репрезентируют новый статус Руси как цивилизованного государства, противостоящего варварству, именно с этим связано косвенное соотнесение с Царьградом. С другой, еще более значимым становится утверждение идеологии Новой Руси в вопросе отношения к «чужому». Роль декларации подобного изменения выполняет устойчивое наименование Тугарина Змея: в былине появляется вполне типичное для литературы данного времени определение – «Собака Тугарин Змеевич», становящееся формой выражения крайнего неприятия Чужого. Ю. Никитин, формально следуя былинному источнику, полностью его перекодирует; Алеша Попович во время поединка именуется Тугарина «свиньей» («– Убью!.. Защищайся, иначе зарежу, как свинью, кем ты и являешься!»), однако это оказывается воспроизведением внешней точки зрения («...Владимир понял, что если он даже из хазар, то из тех, которые нарушили обет не есть свинину, из-за чего оставшиеся верными обету хазары называют их презрительно хазерами, то есть свиньями»), в финале поединка подобная мотивация оскорбительной формулы еще раз повторяется: «– Дурак, – прохрипел Попович. Горло болело так, что он едва выталкивал сквозь него слова. – На этот раз я тебя забил... В нашем селе так забивают кабанов... и хазеров...»².

В рамках идеологии Новой Руси манифестируется более сложная градация Своего – Чужого – Другого; происходит это не только благодаря актуализации национально-имперского взгляда, приходящего на смену родовой идеологии («...он сам совсем недавно так считал... и даже делал. Это поляне – свои, а всякие там древляне, вятичи, угличи, дрягва – их можно, их нужно...»³), но и дифференциации Чужих и Других. Отражением первого становится образ Тугарина, чуждость которого оказывается результатом деградации его

¹ Никитин Ю. Княжий пир.

² Там же.

³ Там же.

собственного племени: «— Как я слышал, твое племя в самом деле очень древнее... Оно преуспело в магии, познании движения звезд. Но что заставило таких, как ты, взяться за оружие? Тугарин отмахнулся с пренебрежением: — Что дало знание звезд нашим мудрецам? <...> Что они знают о жизни?.. Они забыли ее вкус. Разве не самое великое — чувствовать горячую кровь в жилах, видеть свою удаль и ловкость, мчаться по степи на горячем коне, врываться в села земледельцев, жечь дома, убивать мужчин, насиловать женщин?»¹. Однако наряду с этим в том же эпизоде появляются образы Других, роль которых отведена послам и представителям других народов («длинноволосые викинги», «узкоглазые широкоскулые богатыри»); именно они становятся не просто свидетелями, но и судьями изменений, происходящих на Руси.

Редукция былинного компонента обусловлена еще и тем, что идейное наполнение «Княжьего пира» может быть реализовано только в героическом романного типа. В этом смысле особо примечательна эволюция главного героя — Залешанина. В начале романа данный образ реализует тип трикстера, свидетельством чего становится как характеристика жреца Белояна, которая вводит в повествование образ героя («— На заднем дворе подле оружейной. Там сейчас как раз держат Залешанина. Того самого, что из-под стоячего подошвы выпорот, а лежачего разденет так, что тот не заметит... Так говорят. Но и такие попадают!»²), так и диалог князя Владимира со стражниками, стерегущими Залешанина («Владимир оглянулся на Белояна: — Видишь, что у меня за воины? Втроем одного стерегут! А тот, поди, не только за семью засовами, но и к стене прикован. А то и вовсе связан по рукам-ногам... Белоян поморщился, а старшой сказал с обидой: — Обижаешь, княже! Это же сам Залешанин!.. Ну, тот самый... Его и в туе не влупишь, и в ложке не поймашь. Попался как-то по

¹ Никитин Ю. Княжий пир.

² Там же.

дурости или пьянке, теперь не упустить бы. Непростой человек! Говорят, глаза отводить умеет, черной кошкой перекидывается»¹).

Однако последующая эволюция героя укладывается в «основополагающую фабулу» (К. Кларк) соцреалистического романа² (активизация данной образной модели вполне объяснима, если учитывать, что первый роман Ю. Никитина «Огнепоклонники» был написан в жанре производственного романа): тип трикстера уступает место герою-идеологу. На протяжении всего повествования идея Новой Руси становится для Залешанина все более значимой, пока не превращается в императив его существования. Кульминацией данного процесса выступает финал романа, демонстрирующий завершение трансформации образа: Залешанин соглашается на добровольную искупительную жертву³.

Мифологический мотив добровольной жертвы достаточно частотен для фэнтези, начиная с «Властелина колец» и заканчивая «Гарри Поттером»; как правило, в этих случаях активизируется мифологический, а чаще евангельский семиотический код. Иными словами, мотив добровольной жертвы остается в рамках мифологического сюжета, не участвуя в создании исторических и национальных смыслов. В противовес этому в романе Ю. Никитина актуализируется не мифологическая составляющая данного мотива, а идеологическая: добровольная жертва становится не способом разрешения антиномии Добра и Зла, а выполняет функцию, сопоставимую с той, которую

¹ *Никитин Ю.* Княжий пир.

² К. Кларк, рассматривая в качестве структурообразующего начала основополагающей фабулы соцреалистического романа диалектику стихийного и сознательного, отмечает, что роль положительного героя «состоит в символическом примирении диалектического противоречия между силами стихийности и сознательности» (*Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2002. С. 120).

³ Подобная эволюция героя может быть соотнесена с одним из вариантов былинного извода о ссоре Ильи Муромца и князя Владимира – «Никита Заолешанин», в котором главной причиной ссоры становится ситуация неузнавания князем Ильи Муромца. Илья называется Никитой Заолешаниным, его недовольство приемом при дворе князя киевского («Не садил его Владимир со боярами,/ Садил его Владимир с детьми боярскими») выливается в поединок с богатырями Владимира. Иными словами, потенциально сюжет былины содержит указание на трикстерскую природу Никиты Заолешанина.

этот мотив выполняет в «фабуле» соцреалистического романа, где герой, приносящий себя в жертву общему делу, одновременно выполняет функцию консолидации своего мира.

В данном произведении наблюдается практически открытое воспроизведение подобной модели, акцентирование которой происходит благодаря включению сюжетного мотива предательства: Залешанину предсказывают гибель от рук князя Владимира, тем более что Залешанин становится обладателем одного из трех волшебных предметов – ножа богини Табиты – дополняющих кольчугу Перуна и небесный меч, которые находятся в руках Владимира. Однако знание этого не мешает герою закрыть князя собой: «Ножи одновременно выскользнули из рук. Бросок был настолько быстрым и сильным, что Залешанин скорее угадал направление, чем увидел: один нож в князя, другой – ему в сердце! Он вскинул щит, чувствуя, как тот сам охотно дернулся вверх, закрывая от ножа, а сам он, понимая, что делает непоправимую глупость, дичайшую и непонятную, бросился в сторону, успел ощутить сильный удар в грудь, вскрикнул от боли и упал к ногам князя, которого закрыл своим сердцем»¹. Мотивацией этого поступка становится осознание сверхидеи, причем, данная сверхидея преображает и действия самого Владимира, отменяя намеченное предательство.

Второй вариант концептуализации богатырской модели реализуется в проекте Д. Янковского «Воин», «Богатырских хрониках» К. Плешакова и романе И. Кошкина «Илья Муромец»; в данных произведениях она становится способом утверждения народного единства. Это раскрывается в двух аспектах: с одной стороны, через акцентирование семантики соединения, связи времен: с другой, подчеркиванием семантики консолидации.

Отражением первого аспекта является мотив ученичества, открыто заявленный на сюжетном уровне в «Богатырских хрониках» и более опосредованно представленный в проекте Д. Янковского. Как известно, мотив

¹ Никитин Ю. Княжий пир.

ученичества в целом не характерен для былинного эпоса, появление его в рамках богатырской модели становится еще одним способом конструирования национального мифа. В «Богатырских хрониках» К. Плешакова мотив ученичества представляет собой обыгрывание традиционной «поколенческой» классификации образов богатырей; тетралогия включает в себя четыре романа, первый из которых посвящен Святогору, а три остальных последовательно Добрыни, Илье и Алеше. «Поколенческая» структура отчасти определяет соотношение мифологического и исторического «сюжетов». Первый роман достаточно широко транслирует мифологическую космогонию: Святогор оказывается сыном земной женщины и Дажьбога, что делает его причастным этапу завершения космогонического мифа. Три последующих романа демонстрируют преимущественно исторический сюжет, сюда вплетаются не только традиционные для славянского фэнтези исторические образы, например, князь Владимир, но и сама историческая событийность. Возможность ее включения мотивирована господствующей в данной тетралогии и достаточно редкой для славянского фэнтези установкой на психологизацию повествования. Соответственно история, не утрачивая своей моделирующей эмблематической функции, чисто внешне формирует подобие исторического фона, включающего в себя пласт исторических событий, вызванных смертью князя Владимира.

Иными словами, тетралогия К. Плешакова конструирует характерный для славянского фэнтези квазиисторический дискурс, создающий видимость эффекта достоверности в данном случае поддерживаемой хроникальной стратегией, реализуемой как в названии произведения, так и в нарративной структуре. Квазиисторический дискурс как всегда лишь оттеняет собственно фэнтезийную структуру, не меняя ее сути.

Соотнесение мифологического и исторического сюжетов, безусловно, перекликается как с толкиенистской моделью, так и, как уже отмечалось, с голливудским кодом, прежде всего с «Звездными войнами». Причем, внутренне эти два кода оказываются не только не синонимичны, но и отчасти полярны по

отношению друг к другу. Модель, предложенная Дж.Р. Толкиеном, предполагает достаточно четкую дифференциацию мифологического и исторического сюжетов; как известно, первый в большей степени составляет основу «Сильмариллиона» и редуцированно представлен в «Властелине колец», второй, напротив, составляет его основу. В противовес этому упрощенная сюжетика «Звездных войн» скрепляется мотивом ученичества, создающим причинно-следственный каркас цикла.

Толкиенистская модель в «Богатырских хрониках» поддерживается среди всего прочего появлением трансформации образа вселенского зла: если в толкиенистской мифокосмогонии Саурон сменяет Мелькора, то у К. Плешакова на смену Кощею, противнику Святогора, являющемуся мезью Мокоши, своей матери Зги, породившей мир, приходит Волхв, с которым сражаются Добрыня, Алеша и Илья. Модель же «Звездных войн» провоцирует появление мотива ученичества, который и становится способом трансформации мифологического сюжета в национально-исторический. Историческая событийность выступает в этом случае одним из способов национализации истории; не случайно, одним из значимых элементов данной исторической событийности становится история Бориса и Глеба, реализуемая одновременно и в квазиисторическом, и в агиографическом ключе (история Бориса и Глеба входит в национальный пантеон наряду с именами Александра Невского, Дмитрия Донского и т.д.).

Квазиисторический ракурс формируется включением образов князей в политическую игру по наследованию киевского престола после смерти князя Владимира. Агиографический ракурс активизируется через восприятие Добрыни: «Я выехал на берег реки и увидел на берегу коней, одежду, а в воде – княжичей. Глеб, еще отрок, нырял со старой ракиты в реку, а Борис, стоя на отмели, учил его. На ярком солнце они казались почти детьми – светлыми, прекрасными и беззаботными. От них исходила какая-то чистота, словно они выросли не в мрачном дворце князя Владимира, пропитанном ядом, а прямо здесь, на этом солнечном берегу. Наверное, так играют ангелы, подумал я с

улыбкой. Увидев это, я мог спокойно уезжать: все было ясно и так. Свет коснулся и семьи князя; но, увы, оба княжича были слишком солнечны, чтобы воцариться на этом троне, мрачном, как все троны; с некоторых пор я испытывал к власти отвращение»¹.

Активизация мотива ученичества позволяет дать иное решение традиционной классификации богатырей, мотив ученичества становится при этом критерием, определяющим степень включенности того или иного образа в национальный контекст. Старшее поколение богатырей представлено в первом романе тетралогии образами Микулы, Вольги и Святогора, младшее поколение – Ильей, Добрыней и Алешей, пороговое положение занимает Никита, учитель Добрыни: «В стародавние времена богатырей было двое: Микула и Вольга. Потом пришел Святогор, за ним – мой Учитель. Ровесником Учителя был Илья, который полжизни просидел, обезноживший, на печи, и поэтому свои подвиги совершал уже вместе с нами, молодыми. В нашем поколении богатырей было всего двое: Алеша и я. Получалось, что за сто лет на Руси богатырствовало всего семь человек»².

Признание заслуг старшего поколения богатырей и косвенное упоминание сосредоточенности их внимания на русской земле («До нас Святогор Русскую землю держал, а до него – Микула и Вольга. Сто лет богатыри великим дозором ходили. Святогор Кашея победил. У Микулы с Вольгой свои тайные дела были...»), сочетается не только с их вписанностью в мифологический сюжет, но и с выведением данных героев за пределы человеческой этики. В большей степени это касается образов Микулы и Вольги, свидетельством чего становится и соперничество богатырей («Не дружили Микула и Вольга. Завидовали друг другу. Каждый хотел старшим быть, и не уступал один другому. Как в одном месте сойдутся – так и ссора»), и их «нехорошая смерть» («Нехорошей смертью померли мои пращуры Микула и

¹ Плешаков К. Богатырские хроники.

² Там же.

Вольга. Волком-оборотнем стал своевольный Микула, поганым зайцем скакал по земле тщеславный Вольга»). Знаком обособления богатырей от национального контекста становится редукция функции учительства: Святогор лишь формально может считаться учеником каждого из них, в данном случае акцентируется функциональный, а не духовный смысл ученичества (Святогор уходит к Вольге на год учиться воинскому делу).

В противовес этому Святогор и Никита в полной мере реализуют идею духовного наставничества, однако если Святогор отчасти сохраняет обособленный характер¹, свойственный богатырям старшего поколения, то Никита оказывается полностью его лишен. Наставничество и ученичество приобретают значение духовной связи времен; кроме того, образы богатырей постепенно становятся концентрацией национального духа и, как следствие этого, данная институция приобретает обязательный характер. В этом смысле показательным является финал «Богатырских хроник», когда Добрыня, потерявший двух друзей – Илью и Алешу, берет ученика – еще одного Алешу.

Дифференциация старшего и младшего поколения богатырей, к которому условно тяготеют Святогор и Никита, поддерживается противопоставлением «нехорошей смерти» и жертвенного подвига. Активизация мотива оборотничества в отношении образов Микулы и Вольги, причем, приобретающей отчетливо выраженный хтонический характер, становится знаком косвенной профанации данных образов, тогда как Святогор, Никита, Илья и Алеша объединяются идеей жертвенного подвига: «У приоткрытой дверки своей спит в уходящей в землю избушке великий Святогор. В черниговской земле лежит сраженный Скимой Учитель. У Алатырь-камня похоронен умерщвленный Волхвом могучий друг мой Илья. В степном урочище лежит веселый, последний, любимый мой товарищ – настигнутый

¹ Своеобразным свидетельством национализации образа Святогора может считаться появление Кащея в качестве его антагониста, особенно если учесть сохранение славянского пантеона в мифокосмогонии К. Плешакова.

белым пламенем Итили Алеша...»¹; причем, жертвенный подвиг в каждом из всех четырех случаев мотивируется двояко: с одной стороны, заботой о близких, с другой, стремлением защитить землю русскую. Соответственно, можно говорить о включении образов богатырей в категорию человеческой этики и об их национализации.

В проекте Д. Янковского сохраняется та же самая смысловая наполненность мотива ученичества, однако он не получает столь обширной сюжетной проработки. Мотив ученичества связывается в основном с образом меча-кладенца, который представляет собой вместилище мудрости прежних владельцев: «Во мне живут души тех, кто владел этим клинком, десяток великих витязей, славных воинов земли русской. Теперь и ты вместе с нами»². Учитывая специфику передачи волшебного артефакта (меч может быть только подарен или завещан, любая попытка насильственного овладения им оборачивается негативными последствиями), он выступает в качестве наставника по отношению к новому владельцу, причем, по мере того как растет умение нынешнего владельца уменьшается роль меча в его «обучении» – меч замолкает.

Специфика функционирования традиционно-сказочного образа в проекте Д. Янковского заключается в том, что он имеет несколько вариантов. В романе «Голос булата» происхождение меча объясняется в традиционно мифологическом ключе: «...Мать-земля отдала из чрева Меч для витязя, Камень для власти и Земную Руду». Однако впоследствии у Первомеча появляется ряд «двойников», не утрачивающих, однако, первоначальных функций. Обладатели этих «двойников» составляют в итоге Стражу, при этом традиционно для фэнтезийной проблематики каждый из них должен прийти к осознанию своей миссии. Стража, с одной стороны, вписывается в характерный фэнтезийный сюжет, основу которого составляет противостояние вселенскому

¹ Плешаков К. Богатырские хроники.

² Янковский Д. Голос булата // URL: http://royallib.ru/book/yankovskiy_dmitriy/golos_bulata.html (дата обращения 27.07.2014).

злу, с другой, появляется столь же устойчивая для славянского фэнтези национализация данного сюжета (отражением этой же тенденции становятся, например, «Богатырские хроники» К. Плешакова со значимым для них сюжетным мотивом Алатырь-камня, «запечатывающего» русскую землю от всякого зла: «Стоит он на самых северных рубежах земли Русской, а за ним, говорят, и нет ничего, только лед вечный на море да снега на других землях. Конец света это, и слышал я, что как бы запечатывает он Русскую землю с севера так, что никакая опасность ей оттуда не грозит»¹).

В проекте Д. Янковского «Воин» реализация данной тенденции связывается с одновременной актуализацией типичной для масскульта апокалиптической сюжетики, со свойственным ей типом героя, тяготеющего к архетипу вечного воина, и своеобразной привязкой этой вненациональной сюжетики к русскому миру. Здесь обыгрывается один из «этноцентрических мифов» (Н.Н. Клочко)², миф о спасении Европы; по замечанию Н.Н. Клочко, «В русском историческом сознании активно бытует миф о том, что Русь остановила натиск диких монголов и спасла Западную Европу от разрушения и разграбления, за что Западная Европа должна быть ей благодарна. “Это, – замечает В.А. Шнирельман, – как бы даже возвышает Россию над Европой, делает ее “старшим братом”»³. Соответственно образ Стражи утрачивает вненациональный характер, свойственный ей в масскультурной апокалиптике,

¹ Плешаков К. Богатырские хроники.

² «Сегодня культурно-политическое состояние не только Славии, но и Европы в целом, во многом определяется активностью этноцентрических мифов, самых устойчивых в культурной памяти народа, в наибольшей степени влияющих на коллективное сознание этноса. Политический и нравственный экстремизм славянской этноцентрической мифологии отражает весьма специфическую культурную перспективу Славии. Мифы, о которых идет речь, показывают, что “отжившая идеология” не только не проявляет признаки утраты продуктивности, но, напротив, продолжает развиваться, захватывая всё новые и новые области коллективного сознания. Это дает основание думать, что неуклонная апелляция современного славянского сознания к этноцентрическим мифам отвечает особой ориентации славянского семантического универсума и, в конечном счёте, славянской культуры» (Клочко Н.Н. Этноцентрические мифологемы в современном славянском коллективном сознании // Политическая лингвистика. 2006. Вып. 20. С. 127).

³ Клочко Н.Н. Этноцентрические мифологемы в современном славянском коллективном сознании. С. 130.

и начинает рассматриваться преимущественно в русском национальном контексте, при этом достаточно очевидной становится реализация мифологемы «старшего брат», о который говорит В.А. Шнирельман: Первомеч, открытый Кием, затем в ряду своих «двойников» подключается к другим национальным контекстам. Знаком, отличающим Кладенец, является фраза, выгравированная на клинке меча – «И ты вместе с ними»; у «двойников» Первомеча эта фраза написана по разному: «У Сершхана сарацинскими каракулями, у Ратибора ромейским письмом, у меня и Микулки нашими резами, только у него старой манерой, а у меня нынешней. У Волка надпись тоже вроде наша, но резы странные, с трудом угадать можно. На том мече, про который Ратибор сказывал, выбита варяжскими рунами. И все мечи разнойковки. Совсем разной. У Сершхана вообще сабля, у Ратибора ромейский недомерок. У Волка что-то странное – клинок узкий, вместо дола грань и выкован не из булата, на вид как полированное серебро. Старики говорят, что в старину такие мечи ковались из небесных камней. Девку же ударили явно германским клинком»¹.

Таким образом, Кладенец утрачивает традиционно сказочное смысловое наполнение, становясь функционально тождественен образу эгрегора, широко распространенному в фантастической литературе (например, «Реликт» В. Головачева). При этом реализация им функции наставничества, учительства обеспечивает связь времен и становится символическим выражением идеи национальной консолидации.

В некоторых случаях семантика национальной консолидации может быть проблематизирована для дальнейшего ее утверждения. Художественным воплощением этого как и в предыдущем варианте становится перекодирование богатырской сюжетики, обогащение ее новым сюжетным мотивом, основу которого составляет нетрадиционный характер отношений богатыря и народа. Прежде всего, данный мотив обнаруживает себя в «богатырской сказке» И. Кошкина «Илья Муромец». «Богатырская сказка» начинается с реализации

¹ Янковский Д. Голос булата.

устойчивого былинного сюжета ссоры Ильи Муромца с князем Владимиром; однако, традиционное разворачивание сюжета постепенно осложняется появлением не вполне обычной мотивации заключения богатыря. Княжеская спесь Владимира оказывается далеко не единственной причиной произошедшего, не менее значимой становится защита киевского люда от бесчинств самого Ильи Муромца, совершаемых случайно из-за неконтролируемой силы богатыря, но тем не менее приводящих к серьезным последствиям и увечьям.

В дальнейшем эта ситуация еще более обостряется в повествовании о судьбе богатырей, не смирившихся с решением Владимира и покинувших Киев. Под предводительством Добрыни они заняли одну из днепровских крепостей, поставленных для обороны торговых путей, где и стали брать пошлину с купеческих товаров. Разговор Ильи Муромца с Добрыней выстраивается как идейный поединок, в рамках которого дискутируется вопрос о служении. В этом споре Илья Муромец отстаивает мысль о служении как миссии, Добрыня Никитич и Алеша Попович ставят ее под сомнение, сводя служение к княжеской службе. В отношении самого Ильи Муромца данная дилемма решается благодаря появлению калик, одним из которых оказывается легендарный богатырь Никита Кожемяка. Значимость их появления подчеркивается использованием традиционной сказочной троичности: после вестей о походе Калина в погреб к Илье приходит сначала Владимир, затем княгиня Апраксия и лишь затем появляются калики. Трансформируя традиционный сюжет чудесного излечения Ильи Муромца, И. Кошкин наполняет его идеей духовного воскрешения и очищения героя, свидетельством чего может служить повторение и визуальное акцентирование возгласа былинных калик: «ВСТАНЬ, ИЛЮШЕНЬКА, ВСТАНЬ НА РЕЗВЫ НОЖЕНЬКИ!». Осознание служения как миссии постепенно распространяется на всех богатырей, возвращая этим образом функцию национальной

консолидации. Преодоление «эго» делает богатырей в этом случае символическим воплощением национального духа.

1.3. Фантастическая модель

Особый характер национализации вычленяется в фэнтези, структура которых включает в себя жанровые модели фантастического и исторического романов. Первый вариант характерен для проекта Г. Романовой о Властимире, пенталогии М. Семеновой о Волкодаве и т.д., второй, гораздо более многочисленный, представлен в творчестве М. Семеновой, А. Константинова, О. Григорьевой, Ю. Никитина, А. Прозорова и др. Обращение к фантастической жанровой модели в славянском фэнтези не только не частотно, но и строго функционально. С одной стороны, появление элементов данной модели может быть объяснено общими тенденциями современного масскульта, ориентированного не только на воспроизведение формульных конструкций, но и формализующего прием деконструкции и нарушения жанровых границ¹.

С другой стороны, обращение к элементам фантастической жанровой модели реализует одну из устойчивых черт современного фэнтези, предполагающую обоснование фэнтезийной условности. В этом случае амбивалентность истолкования оппозиции антропоморфного – монструозного, характерная для фэнтези, подменяется однозначностью противопоставления человеческого – нечеловеческого, более значимого для фантастической модели.

Пространственная оппозиция «своего» и «чужого» миров получает внешнюю

¹ Эта тенденция особенно очевидна в кинематографическом масскульте, примером этого может служить, например, «Белоснежка: Месть гномов» (реж. Тарсем Сингх, 2012), цитатность которого (к числу самых очевидных цитат можно отнести отсылку к «Десятому королевству» (реж. Дэвид Карсон и Херберт Уайз, 1999)) не выводит фильм за пределы формульной поэтики. Та же самая ситуация складывается и в отношении «Нового человека-паука» (реж. Марк Уэбб, 2012), который не только призван реанимировать культового героя, подстроив его под изменяющееся сознание молодого поколения, но и ориентирован на уже имеющегося «своего» зрителя, оценивающего характер новой версии в том же самом цитатном контексте.

мотивацию, связанную с включением влияния инопланетной технократической цивилизации, стремящейся подчинить себе славянский (он же – земной) мир. Ярким примером подобного рода может служить проект Г. Романовой «Властимир», где арийская версия происхождения славян сочетается с наличием мотива космической угрозы, исходящей от цивилизации «светлых Аги». При этом, учитывая специфику современного массового сознания, во многом опирающегося на голливудский канон, включение фантастического элемента в традиционный фэнтезийный рисунок создает своего рода иллюзию приближения, едва ли не достоверности происходящего.

Иной характер использования фантастической жанровой модели характеризует пенталогию М. Семеновой «Волкодав», которая является одним из первых произведений, зачинающих славянское фэнтези и, следовательно, не столько выстраивает новую жанровую модель, сколько трансформирует уже существующую. В данном случае в роли этой модели выступает традиция братьев Стругацких. Результатом этого можно считать пересечение в пенталогии двух сюжетов – собственно фэнтезийного, основу которого составляет мифологическая схема, и космического. В этом случае космический сюжет, также как и в проекте Г. Романовой, становится мотивацией мифологического сюжета (Самоцветные горы рассматриваются как порождение космического катаклизма, нарушающего нравственную логику развития мира), однако в отличие от предыдущего произведения данный сюжет имеет собственный смысловой потенциал, участвующий, в том числе и в организации структуры хронотопа.

Особость ситуации заключается еще и в том, что хотя космический сюжет явно редуцирован и в полном объеме обнаруживает себя лишь во втором романе цикла – «Право на поединок», где путешествие Волкодава и Эвриха открыто обусловлено необходимостью отыскать земной корабль Тилорна, на котором герой прибывает в этот мир, он становится основным идейным

конструктом пенталогии, принимая на себя основную смыслообразующую роль.

В противовес этому мифологический сюжет при всей его прописанности явно вторичен и тяготеет к воспроизведению толкиенистской сюжетной модели. При всем том, что в пенталогии М. Семеновой гораздо меньше внешних соответствий «Властелину колец» (хотя именная соотнесенность топонимов Тин-Вилена («Младшая Сестра») и Тар-Айвана («Старший брат») может служить отсылкой к толкиенистским Гондору и Арнору), близость сюжетных схем очевидна: мифологическое зло, возникновение которого связано с горами; спасение мира, условием которого становится уничтожение зла; путешествие героя, воспринимаемое им самим как внутренний долг, и даже несколько принудительный характер избранности героя.

Путешествие как основной сюжетный мотив является одной из характерных примет творчества М. Семеновой, достаточно назвать такие произведения, как «Валькирия», «Бусый волк», «Там, где лес не растет» и др. Причем, как правило, путешествие оказывается одной из форм реализации проблемы самоидентификации: гендерной («Валькирия»), родовой («Бусый волк»), личностной («Там, где лес не растет») и т.д. В этом своем качестве путешествие для героев данных произведений имеет подчеркнуто осознанный и свободный характер.

На этом фоне путешествие Волкодава, вектор которого был определен пленением и рабством, задает несколько иной смысловой план. С одной стороны, безусловно, подобный сюжетный ход абсолютно традиционен для славянского фэнтези, перерабатывающего, в том числе, опыт массового приключенческого романа, с другой, в контексте собственного творчества писательницы внешняя заданность путешествия, вместе с тем не отменяющая возможности последующего выбора, позволяет сакцентировать относительно героя семантику избранности и призванности, которая у Дж.Р.Р. Толкиена

идейно обусловлена протестантской традицией, а у М. Семеновой – национальной.

Появление космического сюжета сама писательница в одном из интервью объясняла следующим образом: «...Тилорн – наш будущий соотечественник, который прилетел на космическом корабле и потерпел аварию. Тут уж мне просто очень хотелось ввести в книгу человека с более-менее близким нам мировоззрением, чтобы его глазами еще раз посмотреть на остальных»¹. Совершенно очевидно, что в данном случае М. Семенова апеллирует к традиции братьев Стругацких, в произведениях которых данный сюжетный инвариант представлен, прежде всего в «прогрессорском» изводе («Обитаемый остров», «Трудно быть богом», «Побег из ада» и т.д.)², где он проблематизирует ситуацию нравственного выбора. М. Семенова же, скорее, не проблематизирует, а постулирует представление о незыблемом нравственном критерии, персонификацией которого оказываются два эмблематических образа – мать Кендарат и Тилорн. Примечательным оказывается функциональное отождествление принципиально разнопорядковых героев. Причем, особо показательным может стать сопоставление собственно литературного текста М. Семеновой и его экранизаций («Волкодав из рода Серых Псов», реж. Н. Лебедев и приквел-сериал «Молодой Волкодав», реж. О. Фомин).

В пенталогии Тилорн является активно действующим героем, определяющим практически весь контекст жизни Волкодава, образ же матери Кендарат выведен за пределы сюжетного действия и является вариантом

¹ Мария Семенова: «В сочинительстве я – Сальери» // URL: <http://www.semenova.ru/int-s1.php> (дата обращения 27.07.2014).

² Как отмечает И. Куклин, «“прогрессор” – это человек, посланный более высокоразвитой цивилизацией в менее высокоразвитую для того, чтобы тайно, с помощью политических заговоров и других конспиративных действий, направлять общественные процессы в “правильную сторону” (то есть к коммунизму) и спасти интеллектуалов и просто людей, попадающих в трудное положение. При этом его взгляды, его вера в лучшее будущее подвергаются постоянным испытаниям» (Куклин И. Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960 – 1970-х годов, или почему в современной России не прижились левые политические практики // НЛО. 2007. № 88 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ku8-pr.html> (дата обращения 7.08.2012).

эксплуатируемого маскультом образа духовного наставника и в связи с этим имеющего минимальную степень прописанности. С определенной долей условности можно говорить о том, что наставничество Кендарат «возвращает» Волкодава к самому себе, преодолевая негативный опыт рабства и осуществляя значимый для творчества М. Семеновой процесс самоидентификации героя. Правда, это нисколько не препятствует реализации более функциональной роли данного образа: мать Кендарат не только «оживляет» героя (в этом смысле она включается в более общий процесс возвращения Волкодава к жизни: после победы над Волком Волкодав покидает рудники в Самоцветных горах, буквально находясь на грани жизни и смерти, виллы возвращают его к жизни, мать Кендарат завершает этот процесс, формируя определенный духовный рисунок личности героя), но и обеспечивает его непобедимость, обучая борьбе кан-киро, являющейся одним из вариантов восточных духовных практик единоборств.

В сериале же О. Фомина образ матери Кендарат конкретизируется именно через маскультовский стереотип духовного наставника, а «возвращение к себе» вообще оказывается передоверено образу Лисенка как единственному живому напоминанию об утраченном роде. Подобная деконструкция происходит и в отношении Тилорна в фильме Н. Лебедева; игнорирование космического сюжета в конечном итоге приводит к изменению образной типологии: «звездный странник» Тилорн трансформируется в гораздо привычный массовому зрителю образ чародея.

В пенталогии же Тилорн является героем, типичным для творчества братьев Стругацких, реализующим ИТР-дискурс. По справедливому замечанию М.Н. Липовецкого: «...наиболее важным в текстах Стругацких – от “Трудно быть богом” (1964) до “Волны гасят ветер” (1985 – 1986) – оказывается параллельное развитие двух взаимосвязанных идеологем. Первая: представление о принципиальной неререформируемости общества, на которое направлены усилия прогрессоров, – что эти общества в той или иной степени

изображают “совок”, было понятно даже ребенку. Вторая идея: модернизация в “своем кругу”. Мотив “своего круга” занимает Стругацких с самых ранних текстов – он, несомненно, связан с теми особыми условиями, “оазисами творческой свободы”, которые были созданы властью для ученых и в которых, собственно, и формировался либерализм научной интеллигенции. Однако если в “Понедельник начинается в субботу” (1965) этот замкнутый мир окрашен в тона волшебства, то уже в “Пикнике на обочине” (1972) сама Зона – след прогрессорских усилий некоей высокоразвитой цивилизации – столь же привлекательна, сколь и страшна. В “Жуке” круг единомышленников, оказывается, уже содержит внутри себя хорошо законспирированную тайную полицию, которая берет на себя охрану его герметичности»¹.

Обе идеологемы в большей или меньшей степени отражены в пенталогии М. Семеновой. При этом они подвергаются смысловой трансформации, которая может быть объяснена по крайней мере двумя причинами. Во-первых, тенденциями масскульта, успешно превращающими идейные конструкты в конструкты формальные, легко наполняемые совершенно другими смыслами. Во-вторых, и это более значимый фактор, общими изменениями ИТР-дискурса. Как отмечает М.Н. Липовецкий, «изменился контекст, в котором этот дискурс функционирует. Если в 1960 – 1980-х он существовал как (может быть, самая) живая альтернатива официозу и национализму, то в 2000-х он пытается совместить функции официоза и оппозиции, правда, с проблематичным успехом»². Соответственно, движение от социального моделирования к национальному в славянском фэнтези вполне может быть обусловлено контекстуальными (но не структурными³) изменениями ИТР-дискурса.

¹ *Липовецкий М.* Траектории ИТР-дискурса. Разрозненные заметки // Неприкосновенный запас. 2010. № 6(74) // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ku8-pr.html> (дата обращения 7.08.2012).

² Там же.

³ «Идеологические ориентиры представителей этой культуры сегодня сильно, а главное, очень разнообразно отличаются от иронического антитоталитаризма их предшественников. И все-таки ... структура этого дискурса не претерпела существенных изменений» (*Липовецкий М.* Траектории ИТР-дискурса. Разрозненные заметки.).

«Альтернативное социальное проектирование» братьев Стругацких (И. Куклин) сменяется в пенталогии М. Семеновой акцентированием национальных смыслов. Отчасти именно поэтому первый аспект ИТР-дискурса, касающийся принципиальной неререформируемости общества, реализуется в семеновском цикле через мифологический конструкт, основу которого составляет идея пяти веков развития человечества¹. Гесиодовская идея структурирует карту семеновского фэнтезийного мира. С одной стороны, венны, сольвенны, сегваны, нарлакцы, арранты и т.д. не только оказываются достаточно прозрачно соотнесены с исторической географией Земли. Как отмечала сама писательница, «это, конечно, некая другая планета, хотя и подозрительно похожая на нашу Землю»: Аррантиада вполне переключается с античной Грецией, сегваны «вполне определенные северные народы, обычаи которых преломляются и проецируются на этот мир, а не какие-нибудь “мореходы вообще”».

С другой стороны, и это более важный идейный план, народы вполне вписываемы в гесиодовскую конструкцию. В этом случае ключевая роль принадлежит веннам, выступающим в рамках фэнтезийного мира в качестве хранителей имманентной, почти кантовской идеи нравственности.

¹ Как известно, в творчестве братьев Стругацких доминантной причиной неререформируемости общества становится социальный аспект, воспринятый в контексте значимой для них нравственной проблематики. «Следует заметить, что ИТР-дискурс вообще – с самых что ни на есть 1960-х – отличался внутренней противоречивостью. Просветительский (в буквальном понимании этого слова) пафос, основанный на вере в прогресс, обеспечиваемый силами разума, науки и технологий (в том числе и политических), помещал носителей этого дискурса в позицию двойного противостояния. С одной стороны, абсурду системы, а с другой, – идиотизму “темной массы”. Эта коллизия, может быть, наиболее отчетливо разыграна Стругацкими ... – особенно показательна в этом отношении “Улитка на склоне” (1966)...» (*Липовецкий М.* Траектории ИТР-дискурса). Причем, следует отметить, что соотнесенность этих двух аспектов противостояния совершенно неравнозначна; при всем том, что абсурд системы имеет вполне тотальный характер, реализуемый в трех основных моделях, характер их сюжетного оформления может быть различным. Это модели тоталитарного общества («Волны гасят ветер», «Трудно быть богом»), общества потребления («Хищные вещи века») и «своего» общества (яркий пример этого «Стажеры»). Однако при всей тотальности абсурда системы «идиотизм “темной массы”» явно превалирует в этой иерархии, как правило, становясь причиной гибели или поражения героя. Во многом это связано с этико-антропологической доминантой утопии Стругацких.

В отношении других народов данная идея утрачивает чистоту своего воплощения. М. Семенова избегает в своей пенталогии открытого конструирования мира по модели «свой – чужой», ярким свидетельством этого становится, например, сюжетная линия двух учеников храмовой школы канкиро саккаремца Сурмала и халисунца Бергая («Знамение пути»), ссора которых перерастает во взаимное обличение народов: «Халисун объявлялся страной распутных женщин и трусливых мужчин: “Мы вас, степных шакалов, в старину били и всегда бить будем!” Халисунец огрызнулся, провозглашая Саккарем родиной болотных пиявок, у которых по жилам вместо крови течет жидкое дерьмо: “Мы вас, жабье отродье, сапогами привыкли давить – и еще подавим...”»¹. Разрешением ссоры становится изучение книги гуманиста Зелхата Мельсинского «Созерцание истории Саккаремской державы, равно как и сопредельных народов, великих и малых», в основу которого положен принцип исторической объективности и национальной толерантности; к слову, образ ученого практически полностью повторяет подобную образную типологию в произведениях Стругацких (доктор Будах – «Трудно быть богом», Данг – «Парень из преисподней» и т.д.) и имеет ту же судьбу.

Отказ от вполне традиционной для фэнтези модели «свой – чужой» компенсируется структурированием мира, согласно идеи деградации человечества от «золотого» века к «железному». Она вводится в пенталогию как идейный конструкт и именно поэтому свободно сочетается с наличием исторического, а иногда и легендарного развертывания истории мира. Например, обсуждая историю Халисуна, Волкодав, опираясь на концепцию гуманиста Зелхата, говорит о том, что милитаристские настроения правителей привели Великий Халисун к разрушению и упадку, причем, это историческое обоснование противопоставляется в романе сказаниям, согласно которым «...два века Великого Халисуна были поистине золотым временем, порой

¹ Семенова М. Знамение пути // URL: <http://rus-torrents.ru/viewtopic.php?t=37739> (дата обращения 27.07.2014).

изобилия и безопасности, когда к могучей державе не смел подступиться ни один враг. О том, как ликовала земля, возделанная местными пахарями под защитой непобедимых конников с запада. О том, какие смелые и красивые дети рождались у шулхадов и воинов от саккаремских наложниц... И когда оседлые землепашцы подняли неожиданное восстание и в битве все у той же пограничной реки с бешеной яростью напали на тех, кого по справедливости должны были бы благодарить, – это следовало уподобить губительной снежной буре во время весеннего цветения...»¹. Точно также в ткань романа «Знамение пути» вводится вариант европейской легенды о затонувшем городе, наказанном за грехи, который соседствует с приблизительной историей Древней Греции.

Вместе с тем наряду с подобным эклектичным переплетением исторических, легендарных и мифологических конструкций история народов фэнтезийного мира образует своеобразную иерархию, согласно которой внешний синхронический план преобразуется в диахронию, демонстрирующую движение от «золотого» к «железному» веку². Условно «золотым» веком человеческой истории становится существование веннов, относительно которого оппозиция «цивилизация – варварство» практически нерелевантна³,

¹ Семенова М. Знамение пути.

² Подобная трансформация диахронического в синхроническое является вполне допустимой, так как, по свидетельству некоторых исследователей (например, Ю.Г. Чернышева), диахронический подход в изложении идеи «веков человечества» реализован в античной культуре довольно поздно: «само понятие “золотой век” (aurea saecula) впервые ... фиксируется только во второй половине I в. до н.э., в “Энеиде” (VI, 792 и сл.; VIII, 324 и сл.) Вергилия. До этого в античной традиции была распространена не “хронологическая”, а “генеалогическая” интерпретация мифа о жизни при Кроносе (Сатурне) и последующей истории: эта история мыслилась не как смена эпох, но как смена совершенно различных, никак между собой не связанных родов, геносов людей (у Гесиода – золотого, серебряного, медного, героического и железного), каждый из которых поочередно создавался богами и затем исчезал с лица земли» (Чернышев Ю.Г. Гесиод и Овидий: опыт источниковедческого анализа античных описаний «Золотого века» // URL: http://www.argo-school.ru/biblioteka/gesiod/opisaniy_zolotogo_veka/opisaniy_zolotogo_veka/ (дата обращения 14.08.2013).

³ Свидетельством этого может быть изменение восприятия Эврихом Волкодава, первоначальное господство ориенталистского дискурса, реализуемого в определении «варвар», сменяется глубинным пониманием личности мировосприятия героя: неизменная перепалка героев (обращение арранта «друг мой варвар» вызывает ответную реплику

тогда как другие народы семеновского мира вполне укладываются в эти рамки, например, арранты/цивилизация – сегваны/варварство. В целом фэнтезийный мир пенталогии характеризуется наличием отчетливо выраженного квазиэтнографического дискурса, чем выделяется на фоне славянского фэнтези, для которого характерна, скорее, либо непрописанность подобного рода подробностей, либо их ярко орнаментальная направленность¹. Тогда как в отношении книг о Волкодаве можно говорить с большей или меньшей долей условности об ориенталистском звучании данного дискурса.

Косвенным указанием на внутреннюю иерархическую соотнесенность народов может служить характер соотношения веннов и сольвеннов, фонетическое созвучие имен которых становится дополнительным свидетельством их связи. Основным источником сведений о сольвеннах является роман «Волкодав», сюжет которого может быть назван родовым сюжетом, с лежащим в основании мотивом родового брака кнесинки Елени, дочери правителя сольвеннского города Галирада. Семантика Галирада включает в себя государственность, атрибутирует Галирад как торговый город, однако усиление цивилизационной составляющей сопровождается утратой открытости нравственного ядра, составляющего основу существования веннов.

В отношении веннов акцентируется несколько основных моментов: во-первых, их лесная природа; во-вторых, тотемизм; в-третьих, матриархат. Если первая характеристика является неким косвенным уточнением соотнесенности веннов со славянским архетипом, то две другие несут большую смысловую нагрузку. Тотемизм, проявляющийся в названии родов (Серые Псы, Олени, Зайцы, Барсуки и т.д.), фиксирует неразрывную связь с нравственной первоосновой мира. Однако особую значимость приобретает последняя характеристика, упоминание святости для Волкодава (и вообще для венна)

Волкодава – «Не смей называть меня варваром!») постепенно приобретает иронический оттенок, а затем оборачивается дружеской шуткой.

¹ Появление квазиэтнографического дискурса может быть объяснено гендерным фактором: творчество М. Семеновой реализует основные тенденции, характерные для женского варианта славянского фэнтези.

матери/женщины является одним из самых частотных в пенталогии. При этом в цикле проявляется опосредованная сакрализация материнского начала, позволяющая сакцентировать духовное ядро существования веннов. Сакрализация материнского начала связывается прежде всего с образами матери Кендарат и Сигины, и в том и в другом случае архетип матери оказывается напрямую сопрягаем с духовной (мать Кендарат) и божественной (Сигина) семантикой. Причем Волкодав сюжетно вовлекается в реализацию данных сакральных смыслов: он становится учеником Кендарат, он же патронирует божественную мать Сагину, позволяя соединиться Богам-Близнецам.

Акцент на феминном комплексе вполне перекликается с общими установками творчества М. Семеновой, для которой, как, впрочем, практически для всех писательниц, работающих в рамках славянского фэнтези, гендерная проблематика очень важна. Гендер интересует их преимущественно в том виде, который он приобрел в современной массовой литературе, т.е. основное внимание оказывается сосредоточено на проблеме женской судьбы и гендерной социализации. В пенталогии же М. Семеновой высвечивается еще один уже функциональный аспект феминного комплекса: именно в свете сакрализации материнского/женского начала положение женщины становится едва ли не основным критерием оценки нравственности того или иного народа. Прежде всего, это проявляется в отношении сегванов (история Эрминтар), нарлакцев (история Сигины), и даже «родовой» брак Елени оказывается свидетельством неидеальной нравственной нормы сольвеннов. Особенно активно «лакмусовая» функция женского начала проявляется относительно сегванов и нарлакцев; и в том, и в другом случае М. Семенова обыгрывает столкновение «божественного» статуса женщины, открыто выражающего себя в образе Сигины и опосредованно – благодаря сегванской легенде о прекрасной Эрминтар – в образе Эрминтар с реальным отношением к героиням, поруганием материнского (Сигина) и женского (Эрминтар) начала.

Таким образом, принципиальная неререформируемость мира «звездным странником Тилорном», отсылающая к одной из граней ИТР-дискурса, открыто мотивируется национальной иерархией, структурируемой мифологемой «веков человечества». Следствием этого становится опосредованное утверждение одной из самых значимых идеологем национального мифа славянского фэнтези – восприятие славянского компонента как первоисточка человеческой цивилизации. Проецирование же на него мифологемы «золотого века», перекликающееся с нравственной доминантой ИТР-дискурса Стругацких, создает ситуацию аксиологического противостояния славянского и окружающего миров, что оказывается косвенным воплощением традиционной для этой версии национального мифа модели «свой – чужой».

Данная модель, как уже отмечалось, внешне неакцентируемая М. Семеновой, позволяет реализовать вторую грань ИТР-дискурса – «модернизацию в “своем круге”». Происходит переосмысление традиции Стругацких, для которых «свой круг» становился основой социального утопического проектирования, в контексте уже национального моделирования. При этом начинает обыгрываться мифологема возвращения к «золотому веку».

Хронотопическая структура пенталогии трехчастна: основной пространственно-временной континуум, в котором разворачивается действие романов, дополняется двумя «параллельными» мирами – Беловодье и Велимор. Возникновение подобной структуры объясняется падением «Темной Звезды», с одной стороны, породившей Самоцветные горы, с другой, отколовшей от первоначального мирового континуума два локуса. Смысловое, а самое главное идейное наполнение Беловодья и Велимора неоднородно. В отношении Велимора активизируется сюжетобразующая роль, данный локус не только мотивирует сюжет путешествия в романе «Самоцветные горы», но и определяет характер сопряжения двух центральных образов – Волкодава и Винитара. Если в экранизации Н. Лебедева отношения героев полностью исчерпываются сюжетными мотивами любовного соперничества (кнесинка

Елень) и мести (Людоед), то в пенталогии оба эти мотива заявлены, но их значение явно приглушено, здесь доминирующую роль начинает играть принадлежность Винитара Велимору, делающая его в определенном смысле «двойником» Волкодава. Локус же Беловодья лишен столь ярко выраженной сюжетной функции, его значение, как и значение всего космического сюжета практически полностью определяется идейным наполнением.

По своим характеристикам Велимор более традиционен для фэнтезийной хронотопической структуры¹; как отмечает А.Д. Гусарова, «особую значимость в фэнтези имеет хронотоп “иного” мира, а следовательно, и образ границы между “своим” и “чужим” мирами. Он закладывает основу поэтического своеобразия фэнтези»². Характеризуя образ мира славянского фэнтези, исследовательница совершенно справедливо указывает среди всего прочего на «волшебное-сказочное происхождение жанра (инициационный обряд)». Как известно, структура хронотопа волшебной сказки во многом повторяет структуру мифологического хронотопа, значительно трансформируя его смысловое наполнение. Вместе с тем такие его составляющие, как цикличность, бинарная оппозиция космоса и хаоса, путь, сакральный центр, горизонтальное и вертикальное зонирование остаются более или менее неизменными, но теряют внутреннюю подвижность и динамичность, которые передоверяются инициальной символике. Все это в большей или меньшей степени сохраняется в фэнтезийном хронотопе, который в отличие от хронотопа фантастического лишается моделирующего потенциала.

«Лежала она <Велимор – Т.Б.>, как говорили, в самом сердце Замковых гор, и вели туда считанные дороги, все как одна проходившие извилистыми глухими ущельями. И было у этих ущелий одно общее свойство. На некотором расстоянии от входа скалы совсем перекрывали их, смыкаясь над головами.

¹ Отчасти, это проявляется даже в звучании данного локуса, перекликающегося с звучанием толкиенистской топонимики – Арнор, Гондор и т.д.

² Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века проблемы поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009 // URL: edu.petrso.ru (дата обращения 21.08.2013).

Все, кто бывал в Велимор, в один голос утверждали, что в этих каменных тоннелях было удивительно неуютно. Гораздо хуже, чем в обычных теснинах или даже пещерах. Стоило, однако, выйти из-под сплошного свода по ту или другую сторону – и мерзкое ощущение пропадало бесследно... Но тем не исчерпывались велиморские чудеса. Высоки и едва проходимы были заснеженные кряжи Замоквых гор – недаром сольвенны выводили это название то ли от “замка”, то ли от “замка”, – но уж и не таковы, чтобы вовсе невозможно было их одолеть. Находились бесстрашные скалолазы, которые взбирались на неприступные кручи и даже пересекали весь горный край, попадая из страны сольвеннов напрямик в Нарлак. Так вот: те, кто пренебрегал путеводными ущельями, предпочитая иные дороги, не находил между хребтами никаких признаков большой и богатой страны. То есть вообще ничего, кроме роскошных лугов, ослепительного снега на вершинах да немногочисленных горских племен, беспощадно резавшихся друг с другом. К слову сказать, ни о каком Велиморе обитатели внутренних долин слыхом не слыхивали. Те же, кто, втягивая голову в плечи, проходил под давящими сводами скал, рассказывали о городах, окруженных исполинскими каменными стенами, о великолепных дворцах, изобильной торговле и о мириадах рабов, день и ночь приумножавших достаток державы...»¹.

Граница, отделяющая Велимор также маркирована в традиционно фэнтезийном духе: «Замок Стража Северных Врат был искусно врезан в крутой склон. Смелые зодчие частью изваяли его стены прямо в утесах, частью сложили из их же обломков. Надо думать, издали крепость трудновато было различить на фоне громоздящихся скал; она лишь постепенно проявлялась при приближении, вырисовываясь в каменном хаосе строгостью законченных очертаний. Замок господствовал над горным ущельем, – одним из тех считанных, что связывали с внешним миром страну Велимор. Со стен была

¹ Семенова М. Волкодав // URL: <http://rus-torrents.ru/viewtopic.php?t=37739> (дата обращения 27.07.2014).

хорошо видна черная горловина, переходившая, по слухам, в тоннель, миновав который, путник видел над собой небо Потаенной Страны»¹.

В противовес этому локус Беловодья по своим качественным характеристикам скорее встраивается в жанровую традицию фантастики, отчетливо перекликающуюся с проектированием Стругацких. В этом случае отличительной приметой становится проектная, моделирующая функция хронотопа. Собственно, подобное функционирование хронотопа характерно для футурологического варианта фантастического романа (например, С. Лэм). Кроме того, активизация именно этой функции в творчестве Стругацких связывается с широким усвоением ими антиутопической модели, в рамках которой, как известно, хронотоп является едва ли не доминантным смыслообразующим фактором².

В соответствии с этим локус Беловодья в пенталогии М. Семеновой представляет собой вариативную реальность, которая воплощает собой всю ту же значимую для ИТР-дискурса идею «своего круга», косвенно реализующую мифологему «золотого века». Здесь важным представляется принципиальная мозаичность Велимора и столь же принципиальная однородность Беловодья: «Мир Беловодья, где мне <Волкодаву – Т.Б.> выпало попутешествовать, похож на мой собственный почти как близнец. Зато люди там живут другие. Ну, то есть не совсем другие, но как бы отсеянные. Беловодье принадлежит тем, кто возвысился до духовного запрета на отнятие человеческой жизни»³. Исключительно нравственная атрибутация данного локуса, его «двойничество» в отношении локуса веннов (связующая семантика принадлежит «говорящему» гидрониму Светыни) делают Беловодье способом динамичного развертывания мифологемы «золотого века» в духе проектирования Стругацких.

¹ Семенова М. Волкодав.

² Одним из вариантов реализации подобного механизма смыслообразования в творчестве Стругацких является хронотоп Зоны, который, помимо «Пикника на обочине», легко обнаруживает себя в целом ряде произведений писателей («Гадкие лебеди», «Град обреченный», в какой-то степени даже в «прогностических» романах цикла «Мир Полудня»).

³ Семенова М. Самоцветные горы // URL: <http://rus-torrents.ru/viewtopic.php?t=37739> (дата обращения 27.07.2014).

Национальное звучание мифологеме «золотого века» придает функциональное сближение Беловодья с градом Китежом: «Венские легенды рассказывали, как Боги, сами едва не погибшие от вселенской беды, обособили счастливую страну и укрыли в ней добрых и справедливых, ибо не питали должной уверенности, что сумеют спасти гибнущий мир»¹.

«След» Стругацких прочитывается и в стратегии поведения героя протагониста – Волкодава. В романистике Стругацких складывается определенная модель соотносительности главного героя с хронотопом Зоны, который, с одной стороны, провоцирует нравственную динамику героя, выступая в некоторых случаях как воплощение идеальной утопической модели («Гадкие лебеди», «Побег из ада», «Парень из преисподней» и т.д.), в других, моделируя ситуацию нравственного выбора («Пикник на обочине», «Град обреченный» и др.). С другой стороны, нравственная эволюция становится стимулом возвращения героя в «родное» пространство с целью его преображения² (в этом явно проявляется функция социального проектирования, определяющая в значительной степени творчество Стругацких).

Отношения Волкодава с хронотопом Беловодья складываются по той же самой схеме: временный характер пребывания героя в этом идеальном мире неоднократно подчеркивается в пенталогии, например, в романе «Знамение пути»: «То, что собственноручно выстроенная изба в Беловодье тоже никогда не станет для него домом, Волкодав понимал совершенно отчетливо. Да, там

¹ Семенова М. Право на поединок // URL: <http://rus-torrents.ru/viewtopic.php?t=37739> (дата обращения 27.07.2014).

² Исключение составляет роман «Гадкие лебеди»; по словам И. Куклина, он становится «последним романом Стругацких, в котором описана успешная общественная трансформация ... здесь носителями бунтарских настроений оказываются старшеклассники из закрытой (от внешнего мира) школы» (Куклин И. Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960 – 1970-х годов...). Конфликт отцов и детей, определяющий внешний уровень сюжетного действия, обнажает сразу три основных конфликтных плана: социальный (за счет активизации русской литературной традиции XIX века), цивилизационный (благодаря аллюзиям на сюжет полета человека в фантастической литературе) и философский (благодаря реминисценции, открыто отсылающей к легенде о гамельнском крысолове). Последняя реминисценция получает в том числе сюжетное развитие: Банев ситуативно соотносится с дочкой бургомистра Гамельна, которая по одной из версий, вместе с детьми откликается на зов Крысолова.

обрадуются ему. И он обрадуется, ступив на порог. Да, там ему всегда найдется место под кровом и за столом. Но это – не ДОМ»¹. Однако именно Беловодье окончательно сакрализует национальную утопию и реализует мифологему возвращения к «золотому веку».

Таким образом, космический сюжет, ставший основой структурного разворачивания и смысловых трансформаций ИТР-дискурса, воспринятого М. Семеновой из творчества Стругацких, выстраивает в пенталогии достаточно целостную национальную концепцию.

1.4. Историческая модель

Четвертой стратегией репрезентации национального мифа в славянском фэнтези становится использование жанровой модели исторического романа в его масскультовском варианте. Установка если не на историческую достоверность, то на соотнесенность с историей в некоторых случаях открыто манифестируется авторами как в квазинаучных текстах, так и в паратекстовых конструкциях. Примером первого варианта может служить произведение М. Семеновой «Мы славяне»; как отмечает О.П. Криницына, «М. Семенова ... легитимирует мир своих художественных текстов созданием собственной энциклопедии “Мы – славяне!”», где компилирует работы Б. Рыбакова, В. Иванова, В. Топорова...»². В определенном смысле к работам подобного рода примыкают реконструкции мифологий (М. Семенова «Поединок со змеем», Ю. Никитин «Начало всех начал»)³, так или иначе соотнесенные с квазинаучным дискурсом. Примером второго варианта манифестации установки на соотнесенность с историей становится, например, роман

¹ Семенова М. Знамение пути.

² Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе... С. 17.

³ Своеобразным аналогом этого является «Калевала» П. Крусанова, представляющая собой переложение карело-финского эпоса.

О. Дивова «Храбр», который снабжен двумя приложениями: «Приложение 1. Все имена Ильи Муромца» и «Приложение 2. Мир былин и мир людей» (свидетельством включенности данных приложений в квазинаучный дискурс становится венчающий их список литературы).

Наличие данной тенденции отчасти мотивирует появление в структуре славянского фэнтези жанровой модели исторического романа. Жанровая структура фэнтези усваивает тот извод жанровой модели исторического романа, которые определяется исследователями как «историко-авантюрный роман» (Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина)¹: «В произведениях, относящихся к нему <жанру историко-авантюрного романа – Т.Б.>, исторические события составляют лишь фон напряженно разворачивающегося действия, а в центре повествования находятся приключения героев, борющихся с внутренними или внешними врагами, отправляющихся в путешествие и преодолевающих тяготы дальнего пути, выполняющих опасные секретные поручения и пр. Исторические события, с которыми связаны герои, оказываются в текстах этого жанра лишь антуражем: модель поведения персонажей, их мировосприятие, особенности их речи далеки от исторической реальности. Поэтому подобные романы часто называют “костюмными”: этот термин удачно подчеркивает условность, внешний характер изображаемых в произведении исторических событий. Достоверность, точность фактов, стремление передать дух эпохи и особенности мировосприятия людей определенного времени заменяются занимательностью, напряженностью интриги и сложностью сюжетных построений»².

Результатом усвоения данной жанровой модели становится появление синкретичных образований, которые разные исследователи определяют как «условно-исторический роман» (В.С. Толкачева), «историко-фантастический роман» (В. Каплан), «историческое фэнтези» (Р. Шидфар), «историческая

¹ На это справедливо указывает в своей работе О.П. Креницына.

² Купина Н.А. Массовая литература сегодня: учеб. пособ. / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2010. С. 267 – 268.

фантастика» (Е.И. Петухова, В.И Черный) и т.д. Во всех этих случаях рассматривается доля включения и особенности художественной репрезентации квазиисторического компонента в традиционную структуру фэнтези.

Среди всего этого ряда вычленяется корпус текстов, которые можно определить как хронофантастика¹. Данные произведения, объединенные сюжетом путешествия в прошлое, формируют одну из стратегий репрезентации национального мифа в славянском фэнтези. Как известно, сюжет путешествия в прошлое начинает складываться на рубеже XIX – XX веков; в 1889 году одновременно появились два произведения подобного рода – повесть Святоплука Чеха «Новое эпохальное путешествие пана Броучека, на этот раз в XV столетие» и роман Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». С самого начала идею переноса в прошлое человека, обладающего большим объемом знаний и способного использовать их для его преобразования, становится частью утопического дискурса, формируя вариант научно-технической утопии.

В дальнейшем в русской литературе сюжет путешествия в прошлое обнаруживает себя сначала в романе В. Гончарова «Век гигантов: История про то, как фабзавук Николка из-за фокусов ученого медика Скальпеля попал в гости к первобытному человеку» (1925), а затем в середине XX века широко проникает в детскую фантастику: В. Мелентьев «33-е марта» (1957), Л. Лагин «Голубой человек» (1966), М. Сергеев «Машина времени Кольки Спиридонова» (1971) и т.д. При этом вписанность в утопический дискурс сохраняется, появляется лишь свойственная детской литературе дидактическая направленность.

¹ Данный термин отчасти перекликается с бытующим в научно-критической литературе термином «хроноопера», который, в свою очередь, возник по аналогии с термином «космическая опера», или «космоопера», введенным американским писателем и критиком Уилсоном Таккером. Последний термин представляет собой калькирование термина «мыльная опера», вошедшего в оборот в 1930-е годы, и как следствие этого сохраняющий негативную смысловую окраску; поэтому в данной работе будем оперировать нейтральным в смысловом отношении термином «хронофантастика».

В современном масскульте подобная сюжетика не только сохраняет свои позиции, но все более расширяется: она представлена в голливудском кинематографе («Рыцарь Камелота» (реж. Р. Янг), «Черный рыцарь» (реж. Д. Джангер) и др.), в современной массовой литературе (литературные проекты Е. Красницкого «Отрок» (2008 – 2010), А. Величко «Кавказский принц» (2010 – 2011), роман К. Костинова «Сектант» (2012) и т.д.). Во всех этих случаях происходит трансформация утопического дискурса, его замещение эскапистской направленностью. Во многом это связывается со структурой и содержанием современного массового сознания, возникновением феномена «человека убегающего» (М.А. Греков)¹.

Отсутствие идеализации прошлого и нередко его ироническая презентация в текстах подобного рода сочетается с рассмотрением прошлого как пространства инициации, обретения героем или возрождения утраченных этических норм, а также пространства самореализации. Именно этот последний вариант находит отражение в славянском фэнтези; однако в данном случае речь идет не о личностном, а о национальном варианте самореализации. В силу этого хронотравелогии включаются в реализацию национального мифа, репрезентируемого славянским фэнтези. В хронотравелогах, к числу которых можно отнести трилогию А. Миронова «Древнерусская игра», межавторский проект «Боярская сотня» (А. Прозоров, Д. Морозов, С. Карпущенко, Е. Хаецкая и др.), проект А. Прозорова «Ведун», роман А. Тестова «Варяги» и т.д., «костюмный» характер исторической составляющей проявляется наиболее последовательно, что позволяет данным авторам вполне открыто реализовать процесс присвоения прошлого², завершающийся утверждением реваншистской версии национального мифа.

¹ См. об этом подробнее: *Греков М.А.* Феномен эскапизма в медианасыщенном обществе: автореф. дис. ... канд. философ. наук. Омск, 2008.

² Термин «стратегия присвоения» возникает в середине XX века в рамках самой исторической науки и предполагает активное проецирование в классическую область историографии социальных наук. В последнее время на его основе возникает устойчивое и часто тиражируемое определение «присвоение истории», связанное уже не с методологией

Современный этап характеризуется завершением «бунта против прошлого»; И.И. Глебова, анализируя политическую культуру России, отмечает, что *«настоящее, отторгая историю, нуждается в обеспечении образами прошлого, от которых требует не соответствия исторической “правде”, а высокой степени “полезности”, инструментальности.* Сейчас прошлое для массового сознания практически исчерпывается его репрезентациями в маскультуре; “телевизуализация” памяти придает прошлому “искусственную сверхправдивость”. Массмедийные образы истории формируют память современных “аудиовизуальных” сообществ, вытесняющих “сообщества печатные” (термин Б. Андерсона)¹. «Присвоение прошлого», как правило, направлено на утверждение «легитимирующей идентичности» по классификации М. Кастельса, которая «вводится господствующими институтами общества для расширения и рационализации своего господства над социальными акторами»².

В хронотравелогах формой реализации «присвоения прошлого» становится колониальный дискурс. Именно его присутствие становится одним из основных факторов симулятивизации исторического компонента, обеспечивающего его «костюмный» характер. Колониальный дискурс утверждается в этом корпусе текстов как на идейном, так и на формальном уровнях. Формальными показателями выступают, во-первых, генерализованное восприятие истории, эклектично соединяющее в себе разные области «коллективной памяти», в том числе и фольклорно-мифологические; во-вторых, абсолютизация типа героя-культуртрегера.

Обе эти характеристики тесно связаны с устойчивым сюжетным ходом, обнаруживающим себя практически во всех хронотравелогах – в прошлом

исторического знания, а фиксирующее стратегию функционирования исторического знания в современном мире.

¹ Глебова И.И. Образы прошлого в структуре политической культуры России: автореф. дис. ... канд. полит. наук. М., 2007. С. 29.

² Миненков Г.Я. Политика идентичности: взгляд современной социальной теории // Политическая наука. 2005. № 3. С. 21.

оказываются реконструкторы и ролевики. Так, главный герой проекта А. Прозорова «Ведун» Олег Середин участник спортивно-реконструкторского клуба «Остров Буян»; герои межавторского проекта «Боярская сотня» члены военно-исторического клуба «Черный шатун» и «Ливонский крест», герои романа А. Тесова – ролевики и реконструкторы, герои проекта А. Миронова – студенты, причастные, однако, к некоторым знаниям о той эпохе, в которую они попали. В данном случае важным представляется обладание героями минимальным объемом знаний о прошлом, который и способствует, с одной стороны, целостности, а с другой, упрощенности в постижении героями образа прошлого; ни для кого из них прошлое не является Другим, требующим постижения и проникновения в себя. Появление, а в некоторых случаях и педалирование игровой составляющей также работает на репрезентацию тенденции генерализации истории. Во многом это связывается со сближением игрового компонента и компьютерного дискурса, с наибольшей полнотой реализуемого в «Древнерусской игре» А. Миронова, и имплицитно заявленного и в остальных хронотравелогах.

«Ролевое», или «реконструкторское», прошлое героев определяет своеобразие преломления в них типа героя-культуртрегера. В этом случае особенным образом начинает трансформироваться мотив личного превосходства, который с самого начала включается в сюжет путешествия в прошлое. Можно говорить о смысловом сдвиге, который определяет характер реализации данного мотива по сравнению с воплощением сюжета путешествия в литературе советского периода. Объединяющим началом становится навязывание прошлому как Другому собственной идейной концепции, данный процесс может рассматриваться как еще одно проявление колониального дискурса в стратегии «присвоения прошлого», однако идеологические конструкты советского варианта в славянских хронотравелогах уступают место национальным.

Ценность и значимость транслируемой идейной концепции в советском варианте подчеркивается еще и тем, что ее носителем и соответственно героем-культуртрегером становится ребенок. Совершенно очевидно, что появление героя-ребенка является отражением одной из специфических особенностей детской литературы, но вместе с тем в рассматриваемом ракурсе это становится продолжением все того же мотива превосходства. Следует помнить, что в советском дискурсе середины XX века образ ребенка является идеологически ангажированным, свидетельством чего может служить медийный образ. Если рассматривать советскую анимацию середины и второй половины XX века, то достаточно часто образ ребенка открыто сопрягается с пионерской символикой (преимущественно пионерский галстук), причем, подобная идеологическая ангажированность оказывается едва ли не обязательной в отношении сюжетов «сказок на новый лад» («Новый Гулливер», реж. А. Птушко (1935), «Петя и Красная шапочка», реж. Б. Степанцев, Е. Райковский (1958), «Вовка в тридевятом царстве» реж. Б. Степанцев (1965), «Ивашка из дворца пионеров», реж. Г. Сокольский (1981) и т.д.).

Примечательно, что в одном из романов жанрового проекта Б. Акунина «Детская книга», где авторская жанровая рефлексия реализуется преимущественно через деконструкцию жанрового формата, сюжет путешествия в прошлое заканчивается абсолютно нетрадиционно. Одним из фрагментов путешествия Ластика Фандорина в прошлом становится участие в событиях Смутного времени, где он сталкивается с Гришкой Отрепьевым, в роли которого оказывается бывший пятиклассник Юрка Отрепьев, случайно провалившийся в «хронодыру» в 1967 году. При этом рассказ Юрки о своих приключениях в прошлом пестрит сопоставлениями с литературными и кинематографическими сюжетами («Янки при дворе короля Артура», «Фанфан-Тюльпан»), обнажающими жанровый формат. Обнажение приема завершается полной его деконструкцией, попытка советского пионера спроецировать в

русское Средневековье модель иного времени оказывается несостоятельной, причем не только сама по себе, но и в контексте общей исторической памяти.

На фоне современного маскультовского варианта реализации данного сюжета славянский хронотравелог оказывается практически полностью лишен эскапистской направленности и в этом смысле функционально тождествен советскому изводу. Его транслирующая установка определяет изменение типа героя: средний «обычный» человек вновь уступает место герою-культуртрегеру. Ориентация на ролевиков и реконструкторов мотивирована по крайней мере двояко, с одной стороны, абсолютизацией в хронотравелогах того типа славянского фэнтези, которое принято определять как героическое; с другой, их идеологической заданностью. Первая причина напрямую связана с гендерным измерением массовой литературы. Если учитывать коммуникативные стратегии маскульты, включающие в себя одновременно транслирование и моделирование социальной мифологии, то совершенно закономерным становится вычленение двух жанровых форматов, ориентированных на реализацию и, отчасти, корректирование гендерных идентификаций: розовый роман, в дальнейшем соседствующий с глемпрозой, и роман-боевик¹. Одной из устойчивых черт романа-боевика является наличие экшена и, как следствие этого, физическая «подготовленность» героев хронотравелогов облегчает реализацию этой приметы.

¹ Учитывание именно коммуникативных стратегий, а не жанровой системы массовой литературы объясняется процессом жанровой диффузии, который, по мнению Г.Л. Тульчинского, «...приобретает настолько интенсивный характер, что в перспективе нельзя исключать их слияния в некий единый жанр массовой литературы – нечто гламурно-готичное, вроде голливудского блокбастера, содержащего немного боевика, дозу магии и эротики, обязательную политкорректность и погоню. Такое слияние жанров, помимо прочего, в наибольшей степени реализует главное в массовой литературе – ее функционально-проектный принцип, вытекающий из общей маркетинга массовой культуры. Речь идет о возможности дальнейшей диверсификации литературного произведения: в продолжения, комиксы, кинофильмы, компьютерные игры, СМИ, товары широкого потребления, сувениры и т.п.» (Тульчинский Г.Л. Динамика рынка и стилистическая интеграция массовой литературы. Фэнтези и персоналогический брендинг // Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. № 5. С. 367).

Вместе с тем выбор в пользу ролевиков и реконструкторов, а не, например, героя-спецназовца, широко представленного в «боевом» формате маскульту, мотивирован их идеологической нагруженностью и способностью к активной трансляции. Именно это последнее обстоятельство позволяет говорить не только о культуртрегерской позиции героев, но и об их включенности в колониальный дискурс как способ репрезентации процесса «присвоения прошлого». Свидетельством этого становится реваншистская стратегия национального мифа, реализуемая в хронотравелогах. Герой буквально завоевывает прошлое, внедряя в этот контекст идейные конструкты националистического толка.

Наиболее последовательно она представлена в межавторском проекте «Боярская сотня». Данный проект выстраивается в соответствии с логикой формата и в этом смысле отчетливо перекликается с такими проектами, как «Княжеский пир» и «Мир Волкодава». Во всех этих произведениях можно вычленить центральное ядро, реализующее основную идеологию и периферию, достаточно отчетливо ее размывающую. Относительно «Боярской сотни» таким ядром становятся семь романов А. Прозорова, периферию же составляют произведения Д. Морозова, С. Карпущенко, Е. Хаецкой и др. Формально это выражается как выделение сюжетных линий разных героев, каждую из которых ведет «свой» автор; по этой же схеме выстраивается проект «Мир Волкодава». «Княжеский пир» характеризуется несколько иным построением, здесь можно говорить о многоядерности структуры проекта, объяснением этого служит относительная сюжетная свобода, заданная Ю. Никитиным.

Прозоровское «ядро» «Боярской сотни» отмечено четкой поляризацией почвенничества и западничества, которое становится синонимично антирусской направленности. Своеобразной декларацией западничества становится выбор имени одно из героев Александра Тирца, явно созвучного Абраму Терцу. Скупая биография героя еще больше подчеркивает его западничество: кандидат физических наук, читавший лекции в Чикагском и

Шеффилдском университетах об акустике твердых тел и генерации носителей зарядов, основавший военно-исторический клуб «Ливонский крест». Неопочвенничество представлено в прозоровском проекте героями, участниками клуба, название которого – «Черный шатун» – вполне прозрачно апеллирует к новейшей национальной символике, благодаря трансформации «медведя» в «шатуна», приобретающей наступательную направленность.

Обращение к медвежьей метафорике весьма симптоматично; О.В. Рябов отмечает гетеростереотипность этого образа: «“медвежий” символ России, – в значительной степени западное “изобретение”»¹. Одновременно исследователь констатирует актуализацию медвежьей метафорике в постсоветский период, которая становится, с одной стороны, следствием «культурной экспансии Запада», а с другой, по преимуществу политический брендинг образа медведя, результатом которого становится «медведизация всей страны»: «...медведь позиционируется как олицетворение национального характера русских. Воплощая огромные размеры страны, ее силу, мощь, заставляющую трепетать соседей, он в то же время добродушен и миролюбив, что помогает при создании соответствующей картины международных отношений. Медведь не хищник по своей природе, поэтому силовые акции всегда можно сопроводить фразами типа “разбудили мишку”, “не надо было дразнить медведя”, иллюстрируя вынужденность подобной реакции»². Соответственно, обращение не просто к медвежьей метафорике, но ее смысловое заострение позволяет с самого начала сакцентировать реваншистский характер прозоровского понимания неопочвенничества.

Эти две идеологические концепции начинают разыгрываться в пространстве истории. Деконструкция западничества связывается с маниакальным планом Александра Тирца уничтожить Россию в XVI веке, тем

¹ *Рябов О.В.* Охота на медведя: о роли символов в политической борьбе // Неприкосновенный запас. 2009. № 1(63). С. 195 – 211 // URL: http://ecsocman.hse.ru/data/153/469/1209/NZ_2009_1_1-2_Ryabov.pdf (дата обращения 30.06.2013).

² *Рябов О.В.* Охота на медведя: о роли символов в политической борьбе.

самым лишив ее будущего. Реализацией этих планов должен послужить союз героя с крымскими ханами. Этому противостоят бывшие участники клуба «Черный шатун», причем, как и в остальных хроноtravelогах каждый из героев обретает свой собственный путь: Юлия становится женой боярина Батова, Костя Росин – хозяином ливонского замка и т.д., однако стратегия поведения оказывается единой. Ролевика демонстрируют самое общее представление об истории России XVI века, не выходящее за пределы школьной программы. Примерное исполнение исторической фактологии сочетается с ее наполнением идеей русского превосходства.

Таким образом, славянское фэнтези характеризуется устойчивостью идеологических и художественных моделей, репрезентирующих национальный миф. Выбор идеологических моделей провоцируется современными квазиисторическими построениями и одновременно включает в себя манипуляции с историческими концепциями XX века. Узкий круг использованных художественных моделей сочетается с разнообразием механизмов их национализации, которые тем не менее демонстрируют свое сходство с механизмами общими для масскультуры.

Глава II. КОНСТРУИРОВАНИЕ «РУССКОГО МИФА» В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ

Конструирование «русского мифа» в славянском фэнтези оказывается связано с мессианскими обертонами «базового отечественного мифа» (Б. Дубин), последовательно трансформирующимися в стратегию национального реваншизма. По мнению Б. Дубина, активизация и тотальность распространения данного мифа во многих слоях современной России становится ответной реакцией на травму, которую пережило «однолинейное, милитаризованное ... “закрытое” общество» в момент «модернизационного “вызова”»¹. Представляется, что в этом случае следует говорить не столько о реконструкции самого «базового отечественного мифа», атрибутами которого выступают миф о Западе, миф об угрозе, миф об особом человеке, миф «русского пути», сколько об оформлении его «двойника», продуцируемого современным массовым сознанием. В отличие от «оригинала» массовый «двойник», характеризующийся «свертыванием» смыслов и усилением реваншистской составляющей, превращается в «механизм психологической защиты и компенсации»². Поэтому все смысловые части базового мифа («...представления об “органическом” характере общества и его культуры, о духовном богатстве и особой нравственности национального типа человека (его простоте и искренности, нерасчетливости и непредсказуемости, душевности и верности)...»³) не эксплицированы и даже не подразумеваются, они составляют некую внутренне недифференцированную аксиоматическую базу и, как следствие этого, утрачивают свою функцию идентификационных маркеров.

¹ Дубин Б. Зеркало и рамка: национально-политические мифы в коллективном воображении сегодняшней России // Знание – сила. 1999. № 9/10 // URL: http://wsyachina.narod.ru/social_sciences/myth_7.html (дата обращения 14.03.2013).

² Там же.

³ Там же.

На нынешнем этапе основу массового варианта мифа о национальной исключительности составляет почвеннический российский дискурс, центральной темой которого становится «тема российской исключительности, представления о России не просто как о нации-государстве в ряду других наций, но как о целом культурно-историческом типе, специфической цивилизации или сверхдержаве (идея: Москва – Третий Рим). <...> Российский почвеннический миф апеллирует к прошлому России как великой державы, современная эпоха воспринимается в контексте мифа “временем упадка и морального разложения, а героика и великие деяния связываются с отдаленным прошлым, такой подход способствует расцвету иррационального, мистического восприятия истории, согласно которому героическое прошлое автоматически должно обеспечить народу славное будущее”. <...> ... целей мобилизации общественного мнения он достигает через апелляцию “к героическому образу предков, будто бы способному наделить своих потомков небывалой энергией и обеспечить победу”»¹.

Одним из вариантов реализации почвеннического дискурса в последние десятилетия становится идеология неоязычества (родноверия), активизировавшаяся в России с конца 1980-х годов². Психологическим обоснованием внедрения архаических структур в механизм конструирования коллективной идентичности служит все тот же общий кризис идентичности, переживаемый построссийским обществом. Как отмечает А.Н. Мосейко: «Кризис идентичности приводит к парадоксальной ситуации: события, жизненные явления выпадают из устойчивых оценочных рамок, человек теряет с ними связь, оказывается в одиночестве, один на один с враждебным, непредсказуемым миром, лишенный привычных связей. Растерянность и беспомощность человека перед лицом мира, который субъективно

¹ Глухов А.П. Коммуникативные стратегии российского националистического дискурса: отражение в медийном пространстве // Вест. Томск. гос. ун-та. 2010. № 5 (95). С. 53 – 54.

² См. об этом подробнее: Кавыкин О.И. «Родноверы». Самоидентификация неоязычников в современной России. М.: Ин-т Африки РАН, 2007. 232 с.

воспринимается им как распадающийся, делает неизбежным включение защитных, компенсаторных элементов бессознательного (индивидуального и коллективного) в виде архаического, мифологического сознания. <...> В таких условиях ментальное и культурное творчество заменяется мифотворчеством, причем мифологические технологии проникают в политику, экономику, культуру, даже науку... В ситуации кризиса идентичности мифологическое сознание, мифологическая логика становится важным компонентом менталитета, начинает определять направление самоидентификации»¹.

Этот же процесс фиксирует в своих размышлениях Н.Н. Фирсов: «Разрушение социокультурного пространства СССР, а вместе с ним и советского мифа как базовой составляющей политического дискурса, с его ритуализацией и символизацией социальных отношений, регламентирующих не только макроэкономические и политические процессы, но и жизнь отдельных индивидов, включенных в единое сообщество, приводит к архаизации общественного сознания. Активизация архаических пластов сознания выполняет функции компенсаторного механизма в процессе ремифологизации архетипических образов, восполняя потерю целостного восприятия и объяснительной модели происходящих событий. Компенсаторная функция архетипических образов коллективного бессознательного в периоды активизации архаических пластов сознания особенно действенна в рамках первичного, эмоционально-чувственного восприятия окружающей действительности и позволяет дезориентированному современному человеку выработать устойчивые представления о мире в условиях новых реалий»².

В этом контексте славянское фэнтези становится одним из ведущих способов транслирования и конструирования данной версии почвеннического

¹ *Мосейко А.Н.* Кризис идентичности: мифологизация процесса (Россия и Африка – сравнительный анализ) // Человек, этнос, культура в ситуациях общественных переломов: матер. докладов секции VIII междунар. конф. африканистов. Москва, сентябрь 1999 / отв. ред. Д.М. Бондаренко. М., 2001. С. 32 – 38.

² *Фирсов Н.Н.* Миф в российском политическом дискурсе 90-х гг. XX века. (На материалах и документах политических партий и движений). М., 2005. С. 95.

дискурса. По замечанию О.И. Кавыкина, «одним из факторов, способствующих привлечению людей к движению, стало появление русской “фэнтези” – направления популярной фантастики, своего рода сказкам, но построенным на языческом мировоззрении, воспринятым современным человеком (Ю. Никитин, Д. Янковский, М. Успенский, М. Семенова). В большинстве своем книги в этом стиле построены на описании подвигов героев в реалиях дохристианской Руси. Главное в них – это провозглашение языческих идеалов, как максимально отвечающих образу “истинного мужчины”. Христианство зачастую преподается как подлая религия, цель которой – поработать народы. Дохристианский период провозглашается своего рода “золотым веком” Руси. По своей сути эти книги отражают определенное массовое сочувствие к язычеству, так как выходят большими тиражами и на самом деле привлекают к язычеству все новых и новых сочувствующих»¹.

Связь славянского фэнтези с идеологией неоязычества обуславливает особый характер презентации национального мифа. Если почвенническое направление в русской литературе последней трети XX века было ориентировано на аккумуляцию и транслирование предшествующего художественного опыта, то «русский миф» в славянском фэнтези отчетливо тяготеет к механизму конструирования «воображаемой» Руси. Следствием этого становится, во-первых, пересмотр системы национальных идентификаторов; во-вторых, построение нового пантеона Homo Nationalis; в-третьих, активизация процесса национальной реидентификации, художественным выражением которого является ревизия традиционных национальных стереотипов.

Деконструкция традиционной системы национальных маркеров в славянском фэнтези связана в основном с девальвацией идеи борьбы леса со степью, имеющей широкое распространение в историографии XIX века и

¹ Кавыкин О.И. «Родноверы». Самоидентификация неоязычников в современной России. М.: РАН, 2007. С. 69.

репрезентируемой национальным мифом в русской литературе рубежа XIX – XX веков. Отказ от смысло- и структурообразующего потенциала данной оппозиции обусловлен не углублением и расширением представлений о национальном, а прежде всего сменой основных ракурсов: установки первого рубежа на реконструкцию символического потенциала «русскости», предполагающие глубинное постижение ментального ядра нации, сменяются политикоориентированностью национального мифа славянского фэнтези, которая уже не нуждается в оппозиции «лес – степь».

При этом в достаточно большом количестве текстов наблюдается акцентирование концепта «лес», например, циклы Е. Дворецкой «Лес на Той Стороне», «Князя леса», роман М. Семенова «Там, где лес не растет» и т.д. Однако это в основном тексты с крайне малой степенью национального моделирования, характеризующиеся преимущественно орнаментальной функцией национальных маркеров. Это полностью применимо, например, к циклам Е. Дворецкой.

Так, «Князя леса» при вполне отчетливой славянской атрибутике (в основе сюжета лежит проекция мифологического конфликта Перуна и Велеса в человеческий мир) становится одним из вариантов современной вампирско-оборотнической темы, точнее ее психологического извода, построенного на проблеме самоидентификации героя. Романский цикл «Лес на Той Стороне» при опять же достаточно четко выстроенном национально-маркированном фоне, который проявляется в том числе через стилизацию народно-песенной традиции, представляет собой реконструкцию сказочной модели. Соответственно, лес в этом случае утрачивает свою функцию национального идентификатора, обнажая типичную для сказочной модели инициальную символику.

В романе М. Семеновой концепт «лес» гораздо более национализирован, но это связывается не столько с данным произведением, сколько с

константностью фэнтэзийного мира, созданного писательницей¹; поэтому то, что в пенталогии «Волкодав», действительно, становилось одним из элементов конструирования национального мифа, в романе «Там, где лес не растет» превратилось в мотивацию травелога (как уже отмечалось, основу сюжета составляет характерное для М. Семеновой инициальное путешествие героя в «чужой» мир).

В никитинских проектах, прежде всего в проекте «Трое из леса» идея борьбы леса и степи при сохранении негативного образа степняка и присутствии темы противостояния полян и киммеров практически исчезает. Девальвация данной идеи обусловлена реализацией в проекте арийской версии этноцентрического мифа (В. Шнирельман), который, определяя мифологическое пространство текста, создает призму восприятия исторического уровня. Именно поэтому попытка героев романа «Трое из леса» апеллировать в поисках защиты и справедливости к мифологическим первопредкам, в роли которых выступают Святогор и Горыныч, заканчивается неудачей. Борьба полян и киммеров при всей своей трагичности и напряженности перестает восприниматься как исторически значимая, причем сюжетная и идеологическая мотивация подобной интерпретации далеко нетождественны. Сюжетно все это связывается с дихотомией исторического и мифологического времени, Святогор и Горыныч в этом случае являются частью мифологического времени, утраченной древней Славии, поэтому здесь активизируется мифологема утраченного золотого века: «— Эх, короткоживущие...— прогрохотало снова из наплывающих облаков. Теперь тучи шли ниже, Святогора скрыло в белом до пояса. — Не помните, не знаете... Древняя Славия... Огромная страна среди окиян-моря, в середине трехглавая

¹ Устойчивость характеристик авторского мира является практически обязательным атрибутом формата литературного проекта, широко используемого в масскультуре.

гора, моряки примечали издали... Затопило всего десять тысяч лет тому, а уже, как вижу, не помнят...»¹.

Сюжетная дифференциация исторического и мифологического времени снимается на уровне авторской идеологии, в рамках которой нарождающаяся Русь включается в отношения прямой преемственности к древней Славии (Атлантиде) и благодаря этому объединяет семантику праосновы европейской цивилизации и мессианского ее преобразования. В этом смысле идея борьбы леса (полян) со степью (киммеры) составляет внешний (профанный) план человеческой истории, не выражающий ее подлинный смысл. Именно поэтому победа трех невра в борьбе с киммерами оказывается мнимой, на месте разрушенного дворца, мгновенно вырастает новый. Внутренний сценарий истории обнаруживает себя через конспирологический сюжет, включающий линию семи тайных магов, управляющих судьбами человечества, которым противостоят три протагониста.

Реструктуризация национального мифа в славянском фэнтези осуществляется двумя путями: построением нового пантеона героев и смысловой прекодировкой мифологемы русской души. Оба направления вписаны в современный социокультурный контекст. Конструирование нового пантеона Homo Nationalis становится отражением общей тенденции ревизии коллективной памяти, определяющей «исторический» бум в современном российском СМИ. Как отмечает Г. Зверева, «Конструирование *настоящего* всецело обусловлено задачами созидания привлекательного *прошлого* и *будущего*. В отсутствие *настоящего* позитива предлагаются образцы, паттерны коллективного *прошлого*. В настоящее время риторика *позитивной мобилизационной идентичности* фокусируется вокруг формул *коллективной памяти*. В обыденном сознании массовых потребителей медиаккультуры формируется общая ментальная карта *нашего прошлого*, которая выглядит

¹ Никитин Ю. Трое из леса // URL: http://www.libok.net/writer/1474/nikitin_yuriy_aleksandrovich (дата обращения 27.07.2014).

адекватной историсофским концепциям российской истории и артикулируется средствами формульного языка. Тренд *нашего прошлого* – построение общего, *коллективного позитива* – содержит в себе набор “пустых” формул и объяснительных схем консолидации, имитации позитивного (обретение былого величия России, через восстановление, собирание всего лучшего из “нашей истории”). Позитивный образ будущего мыслится в имперско-державных контурах. Процедура “сплющивания” исторического времени во имя конструирования единого, устойчивого – *Мы* призвана выполнять задачу построения воображаемой *коллективной идентичности*¹.

Наиболее показательным явлением, иллюстрирующим данную тенденцию, может служить проект «Имя России», инициированный телеканалом «Россия» и «Телекомпанией ВиД» в 2008 году и направленный на выбор значимых персоналий, связанных с историей России, путем голосования интернет-пользователей, телезрителей и радиослушателей. Именно этот проект наиболее ярко иллюстрирует принцип исторических презентаций в современной медиа- и масскультуре, основу которого можно определить как «история в картинках и именах». Актуальность такого подхода обусловлена тем, что он полнее всего реализует манипуляционные и мифологизаторские технологии.

Подобный принцип конструирования «коллективной памяти» является достаточно универсальным, прежде всего для XX века, можно выделить ряд прецедентных имен, аккумулирующих национально-исторические смыслы, причем если мифотворческий потенциал начала XX века ориентирован на утверждение профанности истории, символизированной прежде всего в петровском мифе, субстанциальные же основы нации оставались не персонифицированы, то в последующие десятилетия именная персонификация полностью определяет национальное конструирование. Так, Кевин М.Ф. Платт,

¹ Зверева Г. Русский проект: конструирование позитивной национальной идентичности в современном российском государстве и обществе // Eurasian Reviews. 2008. Vol. 1. November. С. 37 – 38.

ссылаясь на совместную работу с Д. Бранденбергер и А.М. Дубровским, отмечает, что «... реабилитация ряда исторических персонажей и русского национального чувства отражали принятие “русскоцентричного этатизма” в среде тогдашней партийной элиты, включая самого Сталина. ...партийная верхушка в середине 1930-х годов решила, что мобилизация и политическое единство требуют массового распространения и обязательного исповедания подобной теодицеи русской нации и государства – как одного из ведущих принципов “советского патриотизма”.

<...> Процесс реабилитации и возвеличивания Ивана IV и Петра I, особенно в контексте прагматического обращения к этим фигурам у разных слоев партийной элиты, затрагивал (различные) составляющие исторической мифологии этих персонажей. Такая “поливалентность” делала их крайне полезными для советской мобилизации, особенно на исходе 1930-х годов. Элементами нового мифологического конструирования становились военные конфликты с европейскими силами в Балтийском регионе, стратегии масштабного социального и политического реформирования и, наконец, сами ирреальные и почти фантазматические персоны правителей. Именно эта абсолютная утилитарность обуславливает ключевое положение Ивана Грозного и Петра I в советских исторических мифах сталинского периода... Вероятно, самое важное в этих фигурах... (пороговость, или лиминальность, культурных значений), им придаваемых. Они были одновременно персонификациями русской национальной самобытности и носителями космополитических притязаний, вершителями империалистических завоеваний и символами престижа и силы государства. Оба монарха реализовали “революционные программы” вопреки “реакционному” сопротивлению и признавались массовым сознанием в качестве личностей, обеспечивших русской национальной истории достойный переход от архаики к модерности. Все эти качества “позволили” Ивану Грозному и Петру I символизировать собой

равным образом национальные и наднациональные, патриотические и революционные черты советской коллективной идентичности»¹.

В славянском фэнтези пантеон Homo Nationalis выстраивается в основном тремя нарративами – Рюрика, Олега и князя Владимира – с нетождественной структурой. М.Ю. Тимофеев, характеризуя принципы формирования национального пантеона, отмечает, что «образ человека, выступающий в качестве знака или символа, может выполнять в зависимости от контекста знаковой ситуации заметно различающиеся функции. Он либо просто указывает на нацию, выполняя роль индексального знака, либо аккумулирует значительный семантический потенциал, выступая в качестве символа нации»². Исходя из подобной дифференциации можно говорить о том, что олеговский нарратив славянского фэнтези функционирует как «индексальный знак», тогда как рюриковский и владимирский нарративы характеризуются большей или меньшей степенью семантической нагруженности.

Олеговский нарратив, представленный проектами А. Поснякова «Вещий князь» и Ю. Никитина «Трое из леса», оформляется через смысловое расширение эпитета «вещий» и отличается практически полной редукцией исторического содержания. Обращение к образу «вещего Олега», впрочем, совершенно несвязанного с пушкинским контекстом, мотивировано реализацией одного из вариантов масскультовской сюжетики – сюжета бессмертного героя, который открыто эксплицирован в проекте А. Поснякова³ и более опосредованно представлен в проекте Ю. Никитина. И в том, и в другом случае герои активны в рамках криптологического сюжета, обнаруживающего внутренний сценарий истории, и созерцательны в отношении внешней истории. Эмблематизация национального в данном случае

¹ *Кевин М.Ф. Плат.* Сталинизм как объект описания: мобилизация истории // НЛО. 2008. № 90 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/> (дата обращения 27.07.2014).

² *Тимофеев М.Ю.* Нациосфера: Опыт анализа семиосферы наций. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2005. С. 236.

³ Здесь параллель с вселенной «Горца», начало которой было положено художественным фильмом Рассела Малкэхи «Горец» (1986), совершенно очевидна.

связывается преимущественно с акцентированием пассионарной символики, носителями которой выступают герои.

Миф о пассионарной личности, эмблематизированный олеговским нарративом, открыто репрезентирован и последовательно развернут в рюриковском (Ю. Никитин «Гиперборей», М. Семенова и А. Константинов «Меч мертвых») и владимирском нарративах¹, где реализация пассионарности связывается с идеологией правителя². В славянском фэнтези данная идеологема подвергается реструктуризации в контексте политической мифологии рубежа веков. А. Кольев, характеризуя структуру политической

¹ Владимирский нарратив открыто представлен в микропроекте Д. Янковского «Воин» и романе Ю. Никитина «Княжий пир» (данный нарратив достраивается в творчестве Ю. Никитина в жанровой форме историко-биографического романа, характерного для современной массовой литературы – «Князь Владимир»). Однако наряду с этим в славянском фэнтези можно выделить группу произведений, косвенно ориентированных на его создание, свидетельством этого выступает частотность обращения к вариациям на тему имени Владимир – Владигор (трилогия Л. Бутякова «Летописи Владигора»), Властимир (цикл Г. Романовой о Властимире). Подобная структура владимирского нарратива обнажает своеобразие использования исторической парадигмы, выступающей лишь в качестве репрезентации определенной национальной стратегии. Вместе с тем в некоторых случаях прямое упоминание князя Владимира не становится основанием для включения этого текста в структуру владимирского нарратива, прежде всего это касается произведений, в которых доминирует богатырская модель, способствующая редуцированию исторического дискурса (например, К. Плешаков «Богатырские хроники»).

² Одной из специфических примет процесса национоконструирования в современной русской литературе становится свободное сопряжение идеологием и мифологием, что определяется целым рядом факторов. Во-первых, традицией художественной презентации советского мифа, сложившейся в концептуализме и особенно ярко заявившей о себе дискурсивной практикой соц-арта (А. Волос «Маскавская Мекка», В. Сорокин «Сердца четырех», В. Пелевин «Омон Ра» и т.д.). Подобный подход является следствием внутренней связи идеологии и процесса мифологизации: «любую идеологию, а тоталитарную особенно, можно отнести к типу мифологизированных идейных образований, поскольку в любой идеологии делается акцент не на истинное отображение реальности, а на популяризацию искусственно созданной картины мира, в которую требуется свято верить. С помощью идеологии происходит мифологизация общественного сознания» (Вепрева И.Т., Щадрина Т.А. Идеологема и мифологема: интерпретация терминов // Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права. Екатеринбург: УрГУ, 2006. Вып. 3. С. 125). Во-вторых, это мотивировано разными вариантами решения проблемы взаимосотнесенности исторического и национального дискурсов: если для литературы последней трети XX века была характерна их поляризация (наиболее очевидным примером этого становится деревенская проза), то на рубеже веков исторический дискурс достаточно часто начинает рассматриваться как часть дискурса национального, причем в некоторых случаях последний приобретает провоцирующую роль (примером является творчество В. Шарова, см. об этом подробнее: Breeva T.N. Conceptualisation of History in V.Sharov's Novel «Before and at the Time» // Journal of Language and Literature. 2014. Vol. 5. № 3. P. 87 – 91).

мифологии кризисного периода развития России, отмечает, что «современность связана с укорочением циклов реформы – контрреформы. Следствием этого становится конфликт между готовыми к контрреформам силами и еще не исчерпавшими своей энергии реформистами»¹. Присутствие идеологии либерального реформизма и реформизма консервативного в едином поле политической мифологии приводит к усложнению транслирования отдельных ее элементов в рамках культурного дискурса. Воплощением этого процесса и становится складывающаяся идеологема/мифологема правителя.

По замечанию А. Кольева, «национальный лидер – неперенное условие “консервативной революции”. Он ответственен перед нацией персонально, а не в силу затверженных процедур. <...> Масса ищет идола, а не защитника своих интересов»². Наиболее адекватным мифологизированным воплощением подобной интерпретации образа лидера становится миф сильной личности, однако наличие противоположного вектора в русской политической мифологии конца XX – начала XXI веков ведет к невозможности его открытого воспроизведения в культуре. Именно поэтому в славянском фэнтези миф сильной личности начинает замещаться мифом пассионарной личности, выполняющим по сути те же самые функции.

Акцентирование пассионарности определяет особый характер презентации владимирского и рюриковского нарратива, проявляющийся в создании ситуации бифуркации. В русском историческом дискурсе ситуация бифуркации заявляет о себе неоднократно, формируя этиологический миф, миф государственности, имперский миф и т.д. В данных нарративах она становится

¹ Кольев А. Политическая мифология: реализация социального опыта. М.: Логос, 2003. С. 284.

² Там же. С. 287. Тот же самый аспект политической мифологии акцентирует и В.С. Полосин: ««для реализации нравственного идеала, т.е. собственно политики, Родина-Мать должна родить от прародителя нации едиnorodного сына-героя, персонифицированное воплощение самости человека – «сверхчеловека», т.е. образ мифологизированного человека, получающего от общества особое доверие и исключительные полномочия действовать от его имени» (Миф, религия, государство. Исследование политической мифологии / под ред. В.С. Полосина. изд. 2-е, перераб. и дополн. М., 1999. С. 172).

сюжетной мотивацией для реализации семантики пассионарности в образах правителей.

В романе Ю. Никитина «Гиперборей» ситуация бифуркации репрезентирована наиболее открыто, в центре сюжета оказывается призвание варягов на княжение в Новгороде. В романе М. Семенов и А. Константинова основой сюжетного действия становятся последствия истории противостояния Рюрика и Вадима Храброго. Владимирский нарратив в романе Д. Янковского имитирует ситуацию бифуркации, используя семиосферу Смутного времени (сюжетной основой второго романа микропроекта «Воин» становится нападение на Киев поляков), в романе же Ю. Никитина ситуация бифуркации оформляет поляризацию Руси и Византии. В проекте Л. Бутякова «Летописи Владигора»¹ ситуация бифуркации обозначается посредством апелляции к сверхисторическому уровню, что во много связано с активным усвоением толкиенистской традиции.

Специфика раскрытия ситуации бифуркации заключается в совмещении двух планов – историко-провиденциального и лично-психологического, возможность перехода на новый уровень национального развития обеспечивается разрешением внутреннего конфликта, вычленяемого в образах всех правителей. В никитиновском варианте рюриковского нарратива ситуация бифуркации связывается с открытой манипуляцией историсофскими построениями. Среди всего прочего проект «Трое из леса» манифестирует идею русского мессианизма, эксплуатируя квазиисторические представления А.Т. Фоменко и Г.В. Носова. Поэтому проект предполагает предельно широкий охват исторического материала, начиная от легендарного времени «невров»² и

¹ Включение проекта Л. Бутякова в структуру владимирского нарратива определяется, как уже отмечалось, наличием тенденции историзации и национализации мифологического компонента по толкиенистской модели, наиболее очевидным воплощением которой становится национализация пространства.

² Обращение Ю. Никитина к славянскому этнониму «невры» (см.: *Нидерле Л. Славянские древности* / пер. с чешек. Т. Ковалевой, М. Хазанова, ред. А.Л. Мошайта. М.: Культурный центр «Новый Акрополь», 2010. 744 с.) является частью общей авторской стратегии, включающей в себя широкое использование славянских топонимов (Артания, Куявия,

заканчивая современностью. При этом функцию регулятора исторической жизни берет на себя образ Вещего Олега, он же фиксирует моменты бифуркации. Наиболее подробно это раскрывается в романе «Гиперборей»; в сюжете призвания варягов Ю. Никитин значительно ослабляет собственно историческую мотивацию данного события: в романе воспроизводится легендарный сон Гостомысла об огромном дереве, покрывшем своими ветвями весь город, которое произросло из чрева его дочери Умилы. Однако в романе сон становится лишь аргументом, убеждающим новгородского посадника принять предложение Вещего Олега. Сам Олег, выступающий инициатором призвания Рюрика, руководствуется не историческими мотивами, а, скорее, историософскими инсинуациями. Здесь начинает работать излюбленная Ю. Никитиным арийская теория происхождения славян, фиксирующая их особую миссию в мировой истории: «— Соседние племена перестали рвать друг другу глотки. На юге из множества племен внезапно возник Хазарский каганат. На западе сыны Рудольфа уже создали империю. С востока славян теснят неведомые племена, что пришли на смену киммерам, скифам, гуннам, обр... Лишь на севере у нас море, забитое льдами, придется отступать во льды. <...> Рюрик, наши племена нуждаются в объединении. Ты – единственный, кто может связать воедино. <...> – Рюрик, я заглядывал в будущее. Проверил разные дороги, по которым может пойти мир. Некоторые проследил так далеко, что сам перестал понимать, что вижу... Сейчас последний миг! Если не стряхнем сонную одурь, придут чужие народы и сожрут»¹.

При этом особую значимость приобретают не только пророческие предсказания Вещего Олега, но и разрешение внутреннего конфликта самим Рюриком, определяющим его статус пассионарной личности. Подобная организация для данного проекта имеет универсальный характер и

Славия) и легендарных эпонимов (Агафирс, Гелон, Скиф), которые выступают в качестве национальных маркеров и, мифологизируясь, создают основу для национального моделирования.

¹ *Никитин Ю. Гиперборей* // URL: http://www.libok.net/writer/1474/nikitin_yuriy_aleksandrovich (дата обращения 27.07.2014).

дублируется, например, в «Изгое», где определяет структуру образов всех трех сыновей Колокся¹. В «Гиперборее» ситуация выбора интерпретируется наиболее буквально, Олег рисует перед Рюриком две диаметрально противоположные линии его возможного будущего: «– Проживешь на Рюгене в богатстве и довольстве. Под конец твоей долгой жизни признают королем. Будет полно внуков, увидишь правнуков. Соседи будут чтить, враги – бояться, короли – искать твоей дружбы, в твоём дворце соберутся барды и художники...»², «Ждет тяжелая работа. <...> – Тяжкая работа... Грязная, неблагодарная... непонимание и предательство друзей. Измены, оскорбления. Наконец – удар в спину отравленным кинжалом. <...> От тебя не останется ничего, кроме имени... Даже имя останется племенное, а то, что тебя звали при рождении Соколом, а по-скифски Скилом, забудут. Твой дом сожгут. Умилу убьют, книги твои бросят в огонь... Сын твой останется слишком малолетним, править не сможет. <...> – Игорь взматерееет, у него будет великая держава. Твои потомки ее расширят. Когда земля Рюриковичей не сможет помещаться под одной рукой, она распадется на сотни королевств. Каждым королевством будет править Рюрикович, твой потомок. Самое малое из королевств будет в десятки раз, богаче, сильнее, чем ты создал здесь»³.

В романе Ю. Никитина «Княжий пир» модель транслирования мифа пассионарной личности остается той же самой, сопрягая историко-провиденциальный (формирование идеологии Новой Руси) и личностно-психологический аспекты (динамика образа князя Владимира, проявляющаяся в характере его отношений с Залешанином).

¹ Подобная структура героя помимо собственно идеологической обусловленности вполне укладывается в ту модель протогониста, которая выстроена Дж.Р.Р. Толкиеном и широко представлена в современном варианте фэнтези. Ее основу составляет практически обязательное соотнесение провиденциальности и свободы выбора, определяющее путь главного героя. Воплощением этой модели становятся образы Фродо, Гарри Поттера, образы К.С. Льюиса и т.д.

² *Никитин Ю.* Гиперборей.

³ Там же.

Во владимирском тексте Л. Бутякова ситуация бифуркации имеет уже подчеркнuto личностный характер. Расслоение времени на три временных потока (Время Поднебесного мира, историческое время и человеческое время) компенсируется появлением образа Стража Времени, наделенного моделирующей функцией: «– Таким краеугольным камнем для каждого человеческого мира является Страж Времени. Именно он своими поступками, своей властью, творчеством, иной раз одними лишь идеями заставляет вращаться колесо Истории. В нем словно воплощается единение физических и духовных составляющих каждой эпохи. Это очень трудно растолковать словами... Но поверьте, что без таких людей мир был бы обречен на вырождение»¹. При этом Страж Времени (особенно если учитывать степень присутствия в тексте толкиенистской традиции) функционально сближается с образом Хранителя Кольца, тем самым весьма отчетливо реализуя миф пассионарной личности².

Во втором романе проекта Д. Янковского «Воин» – «Знак пути» – сюжетная линия польского нашествия весьма прозрачно отсылает к героическому аспекту мифа Смутного времени, достаточно активно развиваемому на сегодняшний день. По замечанию А.Г. Зорина, «в первой половине 1830-х гг. поход Минина и Пожарского на Москву и Земский собор 1613 г. были окончательно канонизированы как мифологическое

¹ Бутяков Л. Владигор // URL: <http://rus-torrents.ru/viewtopic.php?t=37739> (дата обращения 27.07.2014).

² Именно английский фэнтезийный канон заложил основы национализации христианских мотивов, начиная от символических обертонов образа Аслана («Хроникпи Нарнии» К. Льюиса), в равной степени включенного как в религиозный (лев – символ евангелиста Марка, лев – один из наиболее частотных живописных мотивов на библейскую тему, достаточно частый объект метафоризации в собственно библейском тексте и т.д.), так и национальный дискурсы (соотнесенность образа Аслана с британским львом тоже более чем очевидна) и заканчивая циклом Дж. Роулинг о Гарри Потере. «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкиена формирует ту же самую традицию, сближая провиденциальную семантику пути в христианской и национальной картинах мира; поэтому экспликация толкиенистской модели может быть достаточным основанием для репрезентации идеи пассионарности.

возникновение российской государственности»¹. Реанимацией подобного восприятия в современной политической мифологии становится, например, введение празднования Дня Народного единства (2004 год).

В микропроекте Д. Янковского образ князя Владимира последовательно вводится в структуру мифа российской государственности. Подобный путь мифологизации во многом объясняется тем, что «Воин» включается в структуру проекта «Княжеский пир», идеологию которого, как уже отмечалось, определяет стремление создать национальный эквивалент легендаристике артуровского типа, составляющей, как известно, один из вариантов конструирования государственного мифа Англии. При этом включенность образа князя Владимира в религиозный дискурс рассматривается двояко: с одной стороны, она не акцентирована, что обусловлено языческой ориентированностью славянского фэнтези (в данном романе репрезентация национального героизма и этической шкалы ценностей происходит именно через языческий контекст, персонифицируемый образом купца Перемыха); с другой, не происходит полного ее нивелирования, она косвенно начинает усиливать пассионарную функцию в структуре мифа российской государственности².

¹ Зорин А.Г. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 161.

² Ревизия мифологемы сакральной власти становится на сегодняшний день особенно актуальной в силу активизации имперского мифа, предполагающего трансформацию идеологемы власти в мифологему власти. Однако традиционная для нее семантика сакрализации, либо открыто транслируемая, либо становящаяся предметом деконструкции, утрачивает свое значение, замещаясь новыми альтернативными смыслами, еще не утратившими свой авторитет. Подобный процесс легко обнаруживает себя не только в славянском фэнтези, но и практически во всех произведениях, так или иначе ориентированных на конструирование имперского мифа. Ярким образцом становятся творчество петербургских фундаменталистов, особенно П. Крусанова («Укус ангела»), роман А. Столярова «Жаворонок» и т.д. Во всех этих случаях обнаруживает себя двойное кодирование проблемы власти: как идеологического конструкта, при этом на первый план выдвигаются манипуляционные механизмы политтехнологов, и как мифологемы, последовательно реализуемой в романе П. Крусанова в образе Ивана Некитаева (см. об этом подробнее: Бреева Т.Н. Национальный миф в русском историософском романе конца XX –

Ассоциативное поле, выстраивающееся вокруг сюжета польского нашествия на Киев, воскрешает героический дискурс, косвенно акцентируя мифологию Отечественной войны 1812 года за счет появления мотивов партизанской войны и сдачи Киева. При этом он начинает структурироваться вокруг образа князя Владимира, оставшегося в городе и возглавившего борьбу за освобождение Киева. Происходит одновременная реализация героического дискурса в былинном и историческом аспектах; появление же последнего, контаминирующего в себе героический ракурс истории России, позволяет одновременно рассмотреть всю русскую историю через призму бифуркации и утвердить миф пассионарной личности, воплощенный в идеологеме/мифологеме правителя как единственный способ ее разрешения.

Особая роль в конструировании национального мифа отведена процессу национальной реидентификации, возникновение которого вполне отчетливо связано с националистическими интенциями славянского фэнтези. Процесс реидентификации включает в себя, с одной стороны, особый характер трансляции национального мифа, а с другой, переакцентировку традиционной структуры национального «Я», результатом которой становится его полная реабилитация. Процесс реидентификации предполагает ревизию мифологемы русской души, прежде всего ее внутренней антиномичности.

Переосмысление традиционного представления об антиномичности русской души наиболее полно реализуется в проектах Ю. Никитина, причем ее значимость подчеркивается включением этой тенденции в два важных для писателя проекта – «Трое из леса» и «Троецарствие». В первом проекте она активно реализуется в романе «Изгой» и более опосредованно в отношении всего проекта в целом, во втором – охватывает все три текста: «Артания», «Придон» и «Куявия». В каждом из этих случаев автор сознательно акцентирует присутствие национальных смыслов; в «Изгое» это достигается

начала XXI века: монография. Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. 272 с.), а в романе А. Столярова – в образе новой Жанны д'Арк.

использованием легендарных эпонимов (Агафирс, Гелон, Скиф), в «Троецарствии» – славянских топонимов (Артания, Куявия, Славия), и те, и другие выступают в качестве национальных маркеров, которые, мифологизируясь, создают основу для национального моделирования.

Проект «Трое из леса» представляет собой трансляцию множества концепций и теорий, составляющих в совокупности этиологический аспект национального мифа России. Проект, состоящий из девятнадцати романов, включает в себя несколько временных пластов: легендарное время праславян («Трое из леса», «Трое в песках», «Трое и Боги», «Трое в долине», «Семеро тайных», «Мрак», «Передышка в Барбусе (Мрак-2)», «Изгой», «Истребивший магию»), мифологизированное историческое время, начинающееся с распада Римской империи («Фарамунд») и завершающееся современностью («Башня-2», «Человек с топором», «Зачеловек»). Взаимосоотнесенность мифологического и исторического дискурсов становится свидетельством достаточно открытого усвоения толкиенистской модели, предполагающей, как уже отмечалось, выделение нескольких эпох: завершение Третьей эпохи стало знаком конца прежнего магического мира, Четвертая эпоха оказалась эпохой людей.

Помимо этого временная дифференциация в никитинском проекте находит косвенное отражение в динамике жанровых стратегий. Первые девять романов характеризуются предельно широким использованием сказочной модели и модели авантюрного романа; вторые десять отличает появление модификаций элементов исторического романа, появляется широкое включение рыцарского романа, который, согласно продекларированной авторской позиции, должен быть дероманизован. Общая стратегия использования всех этих моделей, хотя бы потенциально, предполагает эффект остранения, который достигается либо утрированным обнажением жанровой схемы, как это происходит с моделью сказки, либо с помощью нарочитого жанрово-видового синтеза.

Этноцентрический миф, создаваемый в данном цикле, особенно в своем легендарном праславянском изводе, включает в себя целый ряд легендарных источников о происхождении славян, начиная с «арийской» версии и заканчивая некогда востребованной скифской версией, которую Ю. Никитин реконструирует согласно «Истории» Геродота (именно с этим связано появление образного ряда Таргитай – Колоксай – Агафирс, Гелон, Скиф)¹. Однако писатель в своих проектах не сколько ретранслирует сложившиеся теории, сколько включает их в собственный, пусть и неглубокий процесс национальной концептуализации.

Так, в романе «Изгой» скифская версия происхождения славян становится основой для национальной реидентификации. Поэтому каждый из сыновей Колоксай начинает реализовывать либо одну из стереотипных национальных черт, как это происходит в отношении Агафирса и Скифа, либо, как этой свойственно образу Гелона, персонаж начинает функционировать как минус-прием, фиксируя нереализованную в национальном целом черту.

Гелон символизирует собой срединность, прямо противостоящую поляризации, традиционно структурирующей национальное «Я». Его образ идеализируется как в государственном, так и в собственно этическом аспектах. Гелония выстраивается Ю. Никитиным по утопическому образцу, причем здесь даже имитируется жанровая модель утопии: Скиф и Вещий Олег – путешественники, посещающие Гелонию, реализующую, пусть и в несколько пародийном ключе, не только идею справедливости, но и, отчасти, преобразующую саму человеческую природу. Воплощением идеи абсолютной справедливости становится попытка Гелона вернуть отца, убитого матерью, из царства мертвых. Включение гамлетовского кода, вводимого посредством мотивов мужеубийства, возвращения призрака отца, взывающего о мести, появление мужского образа около матери (правда, в данном случае происходит

¹ Подобная маркировка национальных смыслов посредством апелляции к античной истории является достаточно устойчивым приемом в славянском фэнтези, создающим основу для взаимопретекания мифологического и национального дискурсов.

подмена брата убитого его сыном – Агафирсом), актуализирует одновременно идею мести, которая определяет поведение Скифа, младшего сына убитого Колокся, и идею справедливости, реализуемую Гелоном – средним сыном. При этом месть начинает восприниматься как составная часть той системы стереотипов царского («тцарского») «имиджа», которую обуславливает и сознание, и поведение Скифа. Справедливость же в противовес этому воспринимается как результат индивидуального этического выбора, причем месть устойчиво соотнесена с деструктивным началом, а справедливость – с созидательным. В этом смысле идея справедливости, обуславливающая жизненную стратегию Гелона, является отражением утопического дискурса, репрезентируемого им.

Однако этот образ последовательно денационализируется; в этом особая роль отведена преодолению стереотипа «русский авось», который необычайно актуален и для Ю. Никитина (в первых романах данного проекта он не только декларируется, но и поддерживается сказочным типом героя-дурака), и для славянского фэнтези в целом. Преодоление стереотипа происходит благодаря словарному противопоставлению, отрицающему иррациональное везение: «Скиф сказал с надеждой: – Это же Гелон! Ему всегда все удавалось. Гелон бледно усмехнулся. – Получалось, а не удавалось. Удача здесь ни при чем»¹.

Кроме того, достаточно традиционно для Ю. Никитина процесс денационализации осуществляется через обыгрывание жанровой модели и репрезентируемой ею дискурсивной практики. Утопия и в своем жанровом, и в дискурсивном выражении соотнесена с национальной мифологемой пути².

¹ *Никитин Ю.* Изгой // URL: http://www.libok.net/writer/1474/nikitin_yuriy_aleksandrovich (дата обращения 27.07.2014).

² Национализация данной мифологемы имеет в произведениях Ю. Никитина достаточно устойчивый характер, особенно очевидно она заявляет о себе в микроцикле, объединенном образом Томаса Мильтона. Первый роман, открывающий данный микроцикл – «Святой Грааль» – демонстрирует поляризацию западного и собственно русского вариантов реализации данной мифологемы. Томас возвращается в Англию из крестового похода и в дороге встречается с Олегом Вещим, находящимся в Малом отшельничестве, причем, и

Отражением этого становится удвоение утопического дискурса посредством включения сюжетной линии Яфета, которому Ю. Никитин приписывает замысел строительства Вавилонской башни. При этом образ Яфета характеризуется четко выстроенными люциферическими ассоциациями, поддерживаемыми включением мотива соперничества с Богом и, гораздо более опосредованно, прометеевским «следом» благодаря упоминанию его титанической природы. Подобное ассоциативное поле становится основанием для включения данного образа в цивилизаторский/культуртрегерский дискурсы¹, которые в свою очередь объединены общим утопическим дискурсом.

Разрушение первой Вавилонской башни в «Изгое» компенсируется появлением второй попытки ее возведения, которая, однако, становится предметом дискуссии между Яфетом и Олегом. Путь обретения Истины каждым из них глубоко различен и дифференцируется по принципу статика (Яфет) – динамика (Олег), возведение Вавилонской башни противопоставляется пути, движению: «– Тебе проще, признаю. Тебе надо всего лишь выстроить Башню. Цель ясна. А я даже не знаю, где искать»². Несостоятельность варианта утопического дискурса, репрезентируемого Яфетом, мотивируется еще и четкой его соотнесенностью с семантикой смерти, утверждаемой включением ассоциативного поля, связанного с египетскими пирамидами, которое выстраивается благодаря сюжетной линии плена и рабского труда в каменоломнях Олега и Скифа, где они добывают чудовищные

Малое и Большое отшельничество начинает восприниматься как содержание модели поведения калики.

¹ Специфика функционирования формата литературного проекта обуславливает возможность разного соотношения цивилизаторского и культуртрегерского дискурсов в разных романах проекта «Трое из леса». Если в микроцикле о Томасе Мильтоне они строго антиномичны, то в данном романе практически синонимичны друг другу. Помимо динамики идеологии это объясняется еще и процессом мирового развития, находящегося в центре авторской концепции: «Изгой» маркирует собой более ранний этап человеческой истории, на котором возможна синонимичность дискурсов, микроцикл отнесен к более позднему времени, предполагающему уже их поляризацию.

² *Никитин Ю.* Изгой.

плиты: «...твоя башня должна быть иной. <...> ...не из этих чудовищных плит. Не из камня вообще»¹. Позитивный характер национального поиска Истины, реализуемого Олегом, утверждается построением образного ряда путь – лестница, культурная семантика последнего позволяет сакцентировать сакральность пути благодаря косвенной соотнесенности с традиционной символикой лестницы Иакова: «– Возможно ... я не башню строю, а ищу лестницу... вслепую нащупываю ступеньки, ведущие наверх. К богам ли, к небесам или к тому неведомому, что выше нас?»².

В рамках данного романа духовный путь Олега редуцирован, но декларируемые героем смыслы проецируются на образ Скифа, делая именно его эмблематическим воплощением русского национального «Я». В его случае символика пути репрезентирована динамикой сознания, выделяющим героя на фоне двух его братьев – Агафирса и Гелона. Структура образа Скифа выстраивается, с одной стороны, через акцентирование таких неизменных черт как детскость и героизм (в этом смысле позиционирование его как правителя Артании позволяет соотнести Скифа с содержанием «артанскости», обнаруживающем себя в проекте «Троецарствие»); с другой, образ Скифа, как, впрочем, и его братьев, характеризуется практически обязательной для Ю. Никитина включенностью в ситуацию выбора, которая в данном романе более или менее четко структурируется гамлетовским кодом, актуализируя все ту же проблему мести и справедливости. В романе Ю. Никитина она рассматривается как основа для формирования правильной модели национального лидера, не только возглавляющего нацию, но и репрезентирующего национальное «Я». Каждый из братьев (и в этом явно проявляется сказочная интенция, в основе которой лежит мотив состязания в первенстве) пытается решить внутреннюю антиномичность мести и справедливости, спровоцированную гамлетовским кодом, но в рамках новой

¹ *Никитин Ю.* Изгой.

² Там же.

идеологии приобретающую иные смысловые коннотации: месть соотнесена с моделью национального лидера, справедливость – с моделью репрезентативного героя.

Примирение антиномии достигается только Гелоном, но, как уже было сказано, нивелируется включением в утопический дискурс. Агафирс полностью отдает предпочтение первой модели; Скиф же оказывается в ситуации выбора, его устремленность к мести за отца сталкивается с клятвой не мстить, которую он дает выкупленному у Ящера ценой жизни Гелона Колоксаю. Самоубийство Агафирса, принявшего на себя всю вину за преследование младшего брата, освобождает Скифа от клятвы, давая возможность, сохранив утопическую идею Гелона, отраженную после его ухода в Гелонии, обеспечить возможность ее распространения, которая в рамках реваншистской стратегии автора рассматривается преимущественно через милитаристскую составляющую: «В глазах Турча было мечтательное выражение. Октарас взглянул коротко, кивнул. Похоже, оба уже после крады и тризны по Агафирсу плечом к плечу вели войска дальше. В земли, где сочная трава коням по брюхо, ветви деревьев гнутся пол тяжестью плодов, где сладкая вода в родниках, а богатые страны забыли искусство войны...»¹.

Вместе с тем для Ю. Никитина принципиально значимым остается постоянное напряжение между моделями национального лидера и репрезентанта и необходимостью осознания этого самим героем. Именно поэтому финал романа, демонстрирующий выбор в пользу модели лидера («Скиф, уже не просто Скиф, а правитель Гелонии и Агафирсии»), оборачивается его трагической виной, которая, однако, становится основанием для сохранения внутренней подвижности образа Скифа. Герой, потребовавший

¹ *Никитин Ю.* Изгой.

по совету жреца Окоема доказательства невинности от своей невесты Ляны, испытывает поражение¹, сделав выбор в пользу лишь одной модели.

Сквозным вариантом реидентификации национального «Я» для всех романов данного литературного проекта становится обыгрывание образной триады Таргитай – Мрак – Олег, причем, в данном случае принципиально значимым становится тот факт, что в полном составе триада присутствует только в начальных романах проекта, в которых доминирует мифологическое время праславян. В этом смысле образная триада становится функционально тождественна системе топонимов в проекте «Троецарствие» (Артания – Куявия – Славия), становясь практически буквальным выражением внутренней неоднородности русской души и одновременно утверждая эту черту как ментальную основу построения национальной идентичности.

Реидентификационная национальная стратегия, реваншистская по сути, репрезентирована на внешнем уровне сопряжением в данной образной триаде трех значимых сфер человеческого существования: Мрак – воин, Олег – волхв, Таргитай – певец; на внутреннем же уровне каждый из героев эмблематизирует одну из нациоментальных граней: Мрак – стихийность, Олег – рассудочность, волю, духовность, Таргитай – духовность. Собственно тот факт, что именно Вещий Олег превращается в сквозного героя всего проекта, тоже оказывается одной из форм национальной концептуализации. В этом смысле можно говорить о том, что если образ Гелона в «Изгое» представляет собой нереализованную стратегию национального «Я», то образ Вещего Олега помимо своей собственно сюжетной функции в рамках конспирологического сюжета эмблематизирует собой именно этот синтетизирующий потенциал, позволяющий разрешить антиномичность русской души.

¹ Оскорбленная недоверием Ляна обращается к Рожденной на Острове (очевидны ассоциации с Афродитой) и просит ее уберечь от того, кто усомнился в ней. Здесь можно говорить и о значимой для Ю. Никитина именной этимологии; Ляна представляет собой краткую форму имени Ульяна, которое, в свою очередь, означает «принадлежащая Юлию». Соответственно образ Ляны разыгрывает, с одной стороны, сакральную природу власти Скифа, с другой, активизирует не героический, а повседневный дискурс, невнимание к которому становится своеобразным знаком поражения героя.

Этому же способствует вполне ощутимая динамика каждого из двух оставшихся образов триада, намеченная уже в первом романе проекта. Ее внешней мотивацией становится сюжетный мотив изгойничества, который провоцирует «выход» невра из леса, что в свою очередь выступает исходным моментом реализации мифологемы мессианского пути в структуре национального мифа. Изгнание Олега и Таргитая из родной деревни объясняется через архаичные схемы социальной общности, в основе которой лежит утилитарный принцип, поэтому указание на лень Таргитая и неумелость Олега оказываются достаточными основаниями для изгнания. Мрак, присоединяющийся к ним, принимает подобное решение, опираясь, с одной стороны, на привязанность к героям, а с другой, пытаясь избежать неминуемой смерти, так как перестает контролировать свои превращения¹. При этом неумелость Олега является скорее мнимой, герой практически сразу же демонстрирует свой потенциал волхва. В противовес этому динамика образов Мрака и Таргитая более очевидна, однако совершается она по разным моделям. В отношении образа Таргитая доминирующей становится тенденция национализации личностных особенностей героя, превращения их в стереотипы национального характера: лень – «русский авось», певческий дар – акцентированная духовность. В отношении же образа Мрака наблюдается процесс обуздания стихийности, сдерживания своей звериной природы, который становится одним из элементов процесса национальной реабилитации путем преодоления негативной национальной стереотипизации, прежде всего гетеростереотипа «звероподобности» русских².

¹ Ю. Никитин интерпретирует оборотническую тему, получившую широкое распространение в том числе и в славянском фэнтези в контексте представлений о тотемизме, при этом тотемный предок оказывается обоснованием совершаемых героем превращений.

² Данный гетеростереотип выстраивается на совмещении гетеро- и автостереотипа: «русский медведь» и «русский бунт». Разрушение стереотипа «звероподобности» достаточно часто активизируется в процессе современного культурного национоконструирования, примером этого может служить роман В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» (см. об этом подробнее: *Бреева Т.Н.* Национальный миф в русском историческом романе рубежа XX – XXI веков. Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. 272 с.).

Еще более последовательной выглядит переакцентировка национального «Я» в проекте «Троецарствие». Специфической особенностью решения данной проблемы становится здесь прием диалогизации стереотипов. В этом проекте, как, собственно, и в первом, Ю. Никитин в качестве национального маркера использует топонимы протогосударств восточных славян VIII – IX веков (Артания, Куявия, Славия), становящиеся основой национального моделирования. Из трех славянских протогосударств он обыгрывает только два – Артанию и Куявию¹, причем, их участие в процессе моделирования открыто декларируется употреблением понятий, созданных по образцу «русскости», «английскости» и т.д. – «артанскость», «куявскость». В двух первых романах («Артания» и «Придон») реализуется точка зрения артан, в третьем романе («Куявия»), соответственно, точка зрения куявов.

Помимо этого формой проявления диалогизации часто становится столкновение двух точек зрения на один и тот же факт; например, обсуждение поведения дракона в разговоре Иггельда и Блестки: «– Моя вина... – Как-то я не попробовал воду, заставил влезть в горячую... Черныш ошпарил лапу, теперь всякий раз боится. <...> Теперь всегда сперва пробую воду сам. Просто он у меня... осторожный. – Трусливый, – предположила она. – Осторожный, – отрезал он сердито»².

Подобная конструкция позволяет Ю. Никитину иначе решить оппозицию полярности и срединности национального «Я». Внешне «артанскость» и «куявскость» укладываются в противопоставление «варварство – цивилизация», однако благодаря приему диалогизации оппозиция разрешается утверждением нового смысла все той же категории срединности, выступающей минус-приемом в традиционном варианте русского национального дискурса, а

¹ Исключение из процесса нациоконструирования Славии может быть объяснено слишком открытой презентацией национального дискурса в самом ее названии, поэтому относительно Славии обыгрывается система национальных маркеров, не подлежащих реидентификации, прежде всего концепт «лес».

² Никитин Ю. Куявия // URL: http://www.libok.net/writer/1474/nikitin_yuriy_aleksandrovich (дата обращения 27.07.2014).

в концепции Ю. Никитина становящейся основой для дальнейшего национального проектирования.

«Артанскость» определяется господством таких черт, как аскетизм, маскулинность, детскость (как всегда у Ю. Никитина, идущая в совокупности с творческим началом, отражением чего выступает песенный дар Придона) и безмерность; «куявскость» определяется доминированием меры. Помимо этого «артанскость» характеризуется отчетливо выраженной героизацией, тогда как «куявскость» благодаря неизменному акцентированию торговли как основной сферы деятельности, отражающей некоторые имманентные качества куювов, на внешнем уровне дегероизирована. Однако формальная поляризация оборачивается выстраиванием двух вариантов героического дискурса, синтезированных в структуре национального мифа: «– Да, – ответил наконец Аснерд. – Да, ночь жуткая. Вы сумели сделать то, чего не добилась вся куювская армия. <...> – Заставили себя уважать... <...> – ...и заставили себя бояться, – закончил Аснерд. <...> – А это самый благоприятный для вас момент, чтобы начать переговоры. <...> ...ради кого сражаетесь, повторяю, столь упорно и доблестно? Ради Тулея, что бежал от наших войск как заяц?.. <...> Вы сражаетесь за правителя, которого вообще нет! На стене настала тишина. Иггельд ощутил, даже не поворачивая головы, что его люди поникли. Аснерд прав, их Долина – последнее пятнышко, куда еще не ступило копыто артанского коня. Но это не значит, что вот так возьмут и отдадут его артанам. – Ты прав, – сказал он медленно, – нам вроде бы не из-за чего сражаться, как... куювам. Тулея нет, войска нет, все города и земли захвачены вами. Но, Аснерд, под шкурой любого куюва, если хорошенько поскрести, найдешь просто человека. Это уже потом, расселяясь по разным землям, человек становится куювом, артанином, славом... Так вот сейчас, когда пала Куювия, нам вроде бы не из-за чего сражаться как куювам, но есть из-за чего стоять насмерть как людям. <...> – Что-то я тебя не понимаю, – проговорил он в затруднении. – Был

бы ты артанином, я бы сказал, что деретесь ради славы, чести и доблести. Но куявы... Из-за чего? Не понимаю»¹.

Преодоление внешней дегероизации «куявскости» происходит в романе «Куявия», в отличие от двух других произведений проекта эксплуатирующим жанровую модель приключенческого варианта романа воспитания. В центре повествования оказывается судьба и процесс взросления Иггельда, с детства бредящего драконами и связавшего с ними свою судьбу. Увлеченность драконами не дает герою поступить согласно правилам, предписывающим уничтожение слабых детенышей из драконьего выводка, и он не только сохраняет жизнь одному из детенышей, но и, спасая его, отправляется с ним в горы. В дальнейшем именно на этом месте образуется новый свободный город, вождем которого становится Иггельд. Само включение «драконьей» линии в жизнь Куявии уже ставит под сомнение тотальность торгашеского духа куявов, лежащего в основе системы стереотипов, формируемых артанами и озвучиваемых Блесткой – жадность, трусливость и т.д. История же Иггельда, устанавливающая не подчиненные, а партнерские отношения с драконами, и его борьбы с Придоном, захватившим практически всю Куявию, которая выстраивается по аналогии с исторической моделью поведения русской армии во время наполеоновского нашествия², полностью разрушает представление о торгашеском духе как доминанте национального характера куявов и формирует иной по отношению к «артанскости» тип героизма. В свете этого поляризация русского национального «Я» начинает восприниматься как мнимая; «куявскость», реализующая многообразие этических моделей, достраивается «артанскостью» с характерной для нее пассионарной доминантой, что в конечном итоге приводит к пассионарному толчку, породившему русский мир.

¹ *Никитин Ю. Куявия.*

² Не случайно, в диалоге Иггельда с Аснередом, военачальником Придона, образ последнего, разрушая все прежние портретные характеристики, выстраивается через явные отсылки к растиражированному портрету Наполеона: «Аснерд задрал голову, теперь он в самом деле казался Иггельду мелким и незначительным человечком на карикатурной лошади с растопыренными ногами» (*Никитин Ю. Куявия.*)

Особую значимость в этом случае приобретает, с одной стороны, соотнесение образов Придона и Иггельда, а с другой, разрешение антиномичности русской души через систему любовных коллизий: Яська – Меривой, Придон – Итания, Иггельд – Блестка. Первая из этого ряда любовных коллизий играет особую роль, выступая открытой символизацией необходимости синтезирования ментальных моделей «артанскости» и «куявскости». Это достигается достаточно открытым проецированием на отношения Яски и Меривоя шекспировского кода «Ромео и Джульетты»; сближающими мотивами выступают принадлежность героев к враждебным кланам, трагическая любовь, смерть во имя любви и т.д.

Однако шекспировский код не просто транслируется, выступая в качестве одного из архетипических вариантов культуры (наряду, например, с моделью Золушки), легко усваиваемых и воспроизводимых массовой литературой, но подвергается идеологическому переосмыслению. Подобный вариант в целом характерен для никитинского творчества, часто вводимые литературные и культурные отсылки, всегда легко читаемые, что определяется особенностями масскульта, практически всегда становятся формами авторской концептуализации той или иной идеи. Например, включение в роман «Стоунхендж» эпизодической линии Тристана и Изольды, устанавливающей родственные связи между Изольдой и Яромирой, мотивирует идею праславянской основы европейской цивилизации и культуры. В «Куювии» шекспировский код напрямую начинает работать на утверждение внутренней общности «куявскости» и «артанскости», поэтому гнев князя трансформируется в сюжетный мотив гнева богов.

Идеологизация шекспировского кода определяется также его сопряжением с гоголевским кодом «Тараса Бульбы», репрезентированным в никитинском романе мотивами предательства ради любви и сыноубийства. В отличие от шекспировского кода, гоголевский код подвергается переакцентировке: гнев богов дополняется осознанием неправоты

совершаемого, характерного для Франка, брата-близнеца осужденного за предательство Меривоя, а затем и всего артанского войска.

Манифестируемая данной сюжетной линией внутренняя однородность «артанскости» и «куявскости»¹ реализуется в любовной линии Иггельда и Блестки, выстроенной по принципу преодоления национальных стереотипов и обретение, следствие чего становится осознание внутреннего единства. Принципиальным оказывается неравнозначность развития сюжетных линий Иггельда – Блестки и Придона – Итании, последняя демонстрирует четко сакцентированный героический дискурс, педалируемый ассоциативной проекцией гомеровской «Илиады», которая вводится однотипностью сюжетной функции образов Елены Прекрасной и Итании («это не Итания <речь идет о Блестке – сестре Придона – Т.Б. >, из-за которой началась страшная битва двух могучих держав»; «что за нелепость – погибла женщина, за обладание которой началась самая жестокая и кровопролитнейшая война!») и параллелизмом образов Придона и Ахилла/Гектора (в первом случае параллелизм утверждается божественным происхождением героя и его кажущейся неуязвимостью, во втором – сюжетным мотивом выкупа мертвого тела).

При этом возникает еще и внутренняя поляризация сюжетных линий Придон – Итания, Иггельд – Блестка, активизирующая процесс национального проектирования. Соотнесение двух вариантов героического дискурса, подчеркнутое сменой антиномичности «куявскости» и «артанскости» идеей удвоения, которая сближает элементы антиномичной пары («Они больше артане, чем мы!..») и «Так нельзя завоевывать любимых женщин. Так поступать

¹ «Вяземайт смотрел строго, в глазах беспощадная ясность. – Как зачем? Ты, предатель, среди артанского лагеря! <...> Тебя будут судить за измену. <...> Аснерд проронил глухо: – Да, сын мой... Артания – это все. Для нее человек должен забыть даже любимую женщину, женщин много, Артания – одна. Ты выбрал женщину, чужую женщину... а значит – предал Артанию. <...> – Я не предал, – вырвалось у него с яростью, – ни артан, ни артанскость!.. Здесь против нашей орды бьется горстка артан... <...> – ...настоящих артан, отец! Они больше артане, чем мы!.. <...> Их здесь тысяча или даже меньше, но не страшатся драться против всей Артании!.. <...> С небес кричат хвалу им, а не нам. Ты понимаешь, что даже наши предки кричат хвалу им?» (Никитин Ю. Куювия).

с любимыми нельзя, но я понял только сейчас, благодаря вам, артанам»), разрешается утверждением первого варианта героического дискурса как легендарного прошлого¹.

Второй же вариант, репрезентированный сюжетной линией Иггельда – Блестки, имеет проективный характер. Здесь особую значимость приобретает включенность Придона и Иггельда в разные жанровые стратегии; Придон презентуется в «Куявии», скорее, как эпический герой, свидетельством этого становится постоянное акцентирование его включенности в героическое прошлое, связанное с совершением подвигов ради завоевания Итании, причем во всех этих случаях присутствует дифференциация легендарно-героического и повседневно-современного ракурсов. Иггельд же реализует жанровую стратегию романа воспитания, при этом процесс становления героя, его личностное самоопределение благодаря сакцентированной пассионарности² становится эквивалентно процессу национальной самоидентификации.

Финал романа разрешает заявленную в начале мнимую поляризацию, но одновременно выстраивает определенную модель соотнесенности «артанскости» и «куявскости», намечая тем самым проективную стратегию в структуре формируемого Ю. Никитиным национального мифа. «Артанскость» в этом случае оказывается редуцирована до идейного комплекса, который усваивается Иггельдом и его соподвижниками. «Куювскость» в отличие от предыдущей национальной стратегии обладает еще и государственно-моделирующим потенциалом, способным оформить идейную составляющую и реализовать ее в повседневности. Подобная модель отвечает реабилитационной стратегии национального мифа России, широко представленной в современной литературе и ориентированной на формирование национальной идентификации

¹ Сюжетная линия Придона и Итании, доминирующая в первых двух романах проекта, в последнем романе жестко редуцируется, приобретая тем самым больший моделирующий и символизирующий потенциал и функционально уподобляясь сюжетной линии Яськи и Меривоя. Подтверждением этого выступает самоубийство Итании после гибели Придона.

² Пассионарность героя напрямую реализуется в сюжетном действии, он выступает косвенным оппонентом Тулея, царя Куявии, предлагая альтернативный вариант существования в Долине драконов.

в контексте не только (а в некоторых случаях и не столько) мессианского или героического дискурса, сколько в контексте дискурса повседневности.

Таким образом, русский миф в славянском фэнтези характеризуется достаточной степенью выстроенности; национальная концептуализация, которая, безусловно, использует в большинстве уже отработанные схемы, тем не менее отличается многообразием форм, сочетающихся с однотипностью содержательной основы.

Глава III. СПЕЦИФИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА «ЧУЖОГО/ДРУГОГО» В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ

Современная социокультурная обстановка характеризуется амбивалентностью функционирования образа Чужого. С одной стороны, сохраняет свои позиции модель отношения к Чужому, складывающаяся на протяжении XX века внутри либерально-демократической системы ценностей, приоритетом которой является принцип толерантности, предполагающий восприятие Чужого в качестве Другого¹.

С другой стороны, XXI век проблематизирует подобный подход, обнаруживая процесс «отчуждения» Другого, «прорастания» внутри него примет Чужого. Во многом это связывается как с реакцией на глобализационные тенденции, так и с эмиграционными и миграционными процессами, предполагающими не всегда гармоничное внедрение

¹ В отношении литературы фэнтези наиболее ярким свидетельством сохранения данной тенденции становится характер репрезентации вампирско-оборотнической тематики, причем, как в литературном, так и в кинематографическом варианте масскульта. Самым очевидным проявлением этого могут служить как литературная, так и киноверсия серии романов С. Майер «Сумерки» и романа Э. Райс «Интервью с вампиром». По справедливому замечанию Е.Н. Шапинской, «по мере растворения бинаризов, связанных с этничностью, гендером, субкультурами ... “другость” начинает терять четкость своих границ. На место “естественной” или социально обусловленной “другости” приходит искусственно созданная, в которой человек может предельно ясно и резко выразить отношение к Другому. Это отношение, выраженное особенно явно, в вербальных и визуальных текстах, обнаруживает те же стратегии присвоения/отторжения, которые “работают” в отношении различных видов “другости” (этнической, гендерной, субкультурной и т.д.)» (Шапинская Е.Н. Монсруозный Другой в вербальных и визуальных текстах культуры // Полигнозис. 2010. № 1 – 2 (38) // URL: <http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=507> (дата обращения 27.07.2014). Реабилитация Чужого в случае с вампирско-оборотнической тематики ориентирована прежде всего на изменение концепции маскулинности; В. Караминас в своем исследовании подчеркивает, что актуализация данной тематики в самых разных областях современной культуры оказывается способом репрезентации новой маскулинности, выстроенной на идее квин-идентичности: «Свидетельством фундаментального изменения концептов маскулинности служит недавнее возрождение вампирского нарратива в популярной культуре, от кинематографа до подиума и мужской модной фотографии. <...> Вампиры — пограничные персонажи, пребывающие в пространстве между жизнью и смертью, человеческим и животным, маскулинностью и феминностью, гетеро- и гомосексуальностью, переходящие и нарушающие границы. Кроме того, вампир — это тело, стремящееся к потреблению, ненасытное в своих аппетитах и желаниях. Романтический денди *par excellence*» (Караминас В. Денди-вампир: переосмысление концепций мужской идентичности в моде, кино и литературе // URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2115> (дата обращения 27.07.2014).

инонациональной и инокультурной составляющей в сложившуюся культуру. По справедливому замечанию Дж. Фридман, «если чего и не происходит <в современном мире – Т.Б.>, так это исчезновения границ; напротив, они, похоже, возводятся на каждом углу и в каждом квартале исчезающего в нашем мире единого жизненного пространства»¹.

Реконструкция «границ» отчасти может быть объяснена кризисным состоянием проекта модерности, прежде всего выражающимся в уменьшении значимости, а в некоторых случаях и в полном разрушении универалистского дискурса. Одним из вариантов ответа на подобные вызовы модерности стал мультикультурализм, в отношении которого говорить о полном разрыве с либеральной системой совершенно неправомерно. Свидетельством этого становится появление такого понятия, как «либеральный мультикультурализм» (Дж. Рац, Д. Миллер, Я. Ткамир, Дж. Спиннер, У. Кимлика), предполагающий необходимость учитывания модели нациостроительства в практике современных либеральных демократических государств.

Однако наряду с этим ревизия универалистского дискурса приводит и к более конфликтным результатам. Так, С. Хантингтон противопоставляет идею глобального человечества, порожденной идеологией модерна, идею конфликтного существования цивилизаций в глобальном мире². Как отмечает А.И. Екадумов, «национальная идентичность в условиях глобализации реализуется в контексте оппозиции двух крайних версий идентификации: примордиального этнонационализма, тяготеющего к агрессивному противопоставлению национального сообщества всем прочим, и снятия национальной идентичности как существенной формы самоопределения в глобальном мире. <...> Проблема национальной идентичности в контексте глобализации может быть конкретизирована как проблема конкуренции

¹ Цит. по: Бауман З. Индивидуализированное общество / пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2005. С. 191.

² См.: Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 603 с.

сценариев социокультурной динамики, коррелирующих с определенными версиями идентификации. В таком случае крайними вариантами оформления национальной идентичности выступают уже упомянутый примордиальный этнонационализм и национализм гражданский, или, как пишет Ю. Хабермас, «конституционный патриотизм»¹.

Все эти особенности современного мира обуславливают появление дистанцированности по отношению к Другому, в крайних случаях идентифицируя его в образах захватчика, агрессора или силы, разрушающей сложившийся, привычный уклад. Наиболее открыто подобные тенденции обнаруживают себя в сфере политической мифологии, однако в некоторых случаях можно говорить о проникновении этих тенденций в сферу культурных репрезентаций, прежде всего в масскульте.

В славянском фэнтези оппозиция «свой – чужой», включающая в себя формирование образа Чужого/Другого, становится значимым конструктом национального мифа, функционирование которого определяется все той же амбивалентностью понимания проблемы Другого в современной социокультурной ситуации. Столкновение этих двух тенденций становится наиболее очевидно при формировании образа Чужого/Другого, причем их внутренний антагонизм усиливается благодаря стратегиям формирования национального мифа в славянском фэнтези, среди которых преобладают сказочная и богатырская модели, интенционально тяготеющие к транслированию архаичного образа Чужого.

Однако говорить о решении данной поляризации можно только с определенной долей условности; как правило, это касается в основном открытой экспликации оппозиции «свой – чужой», характерной для произведений с преобладанием сказочных и мифоструктур. В случае же

¹ *Екадумов А.И.* Культурно-национальная идентичность и процесс глобализации // URL: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/8577/1/pages%20from%20ph%26ss_2011-1.%2027-33pdf.pdf (дата обращения 9.12.2013). Автор имеет в виду статью Ю. Хабермаса «Историческое сознание и посттрадиционная идентичность. Западная ориентация ФРГ».

непосредственного конструирования инонационального компонента трансформация Чужого в Другого практически всегда отсутствует (лишь в некоторых случаях можно обнаружить переход определенных инонациональных образов в зону «своего»), чаще всего они оказываются способом реализации стратегий присвоения и реваншизма, основу которых составляет миф о национальной исключительности.

Оппозиция «свой – чужой» эксплицирована в проекте Ю. Никитина «Троецарствие», трилогии Е. Дворецкой «Лес на Той Стороне», романе А. Рудазова «Преданья старины глубокой» и т.д. Наиболее репрезентативными в этом ряду становятся тексты Ю. Никитина и А. Рудазова, в каждом из которых используется толкиенистский мотив смены Эпох. «Властелин колец» предлагает переосмысление традиционалистской модели истории, демонстрируя движение от мифологического к историческому без акцентирования однозначной негативности данного процесса. В этом смысле трудно согласиться с С. Кошелевым, подчеркивающим именно традиционалистское прочтение истории: «Движение истории представлено во “Властелине Колец” как регрессивный циклический процесс, путь от Золотого Века, протекающий с уменьшением масштабов, сил, красоты. Век у Толкина – временное целое, имеющее начало и конец, который является одновременно началом нового века. Содержание каждого века – борьба с возникшим злом, а завершение – победа над ним. Но если конфликт Первого Века являл собою космическую драму, в которой роль антагониста играл сатанический Моргот, то в Третьем Веке притязания Саурона распространяются уже только на сферу обитания и на политическую и общественную жизнь. В тех же областях действуют и светлые силы. Хотя три эльфийских Кольца, которыми владеют Гэндальф, Элронд и Галадриэль, украшены камнями огня, воздуха и воды, магическая власть над стихиями и чудеса, которые она творит, – только добавочный штрих фантастической “странности” этих персонажей. Их

основные заботы и интересы лежат в той же области, к власти над которой стремится Саурон»¹.

«Регрессивный циклический процесс», о котором говорит исследователь, можно выделить в отношении Первой, Второй и Третьей Эпох, в равной степени относимых к мифологическому периоду в толкиенистской космогонии. Эти Эпохи соотнесены между собой по принципу копий: Вторая Эпоха, структурным ядром которой становится Гондор периода королей, пытается сохранить отблеск Нуменора. Третья Эпоха представляет собой редуцирование света Нуменора, все более переходящего в область легенд, свидетельством этого становится разрушенный Арнор, ветшающий Гондор и т.д. Четвертая Эпоха, демонстрирующая переход от мифологической космогонии к историческому миру, оказывается качественно иной и поэтому выводится за пределы традиционалистской модели. Акцентируя в отношении Четвертой Эпохи семантику утраты, Дж.Р.Р. Толкиен в то же время лишает сопоставление Третьей и Четвертой Эпох ценностного смысла. Именно поэтому эсхатологическая идея, овладевающая некоторыми героями, прежде всего Дэнетором и Теоденом, в конечном итоге оказывается инициирована Сауроном и его приспешниками.

Результатом воспроизведения подобной модели в славянском фэнтези становится возможность переосмысления образа Чужого при полном сохранении оппозиции «свой – чужой». В проекте Ю. Никитина Чужой представлен образом народа дэвов, в романе А. Рудазова зона Чужого расширяется, сказочная модель провоцирует появление бинарного пространства, одной из составляющих которого становится кощеево царство, населенное, как уже отмечалось, не только татаровьянами, но и псоглавцами, людоящерами и др. И в том, и в другом случае образ Чужого сохраняет все

¹ Кошелев С. Великое сказание продолжается // URL: http://www.modernlib.ru/books/koshelev_serгей/velikoe_skazanie_prodolzhaetsya/read/ (дата обращения 4.11.2013).

основные категориальные приметы «чуждости», такие как акцентирование нечеловеческой природы, логики, языка и этики.

Вместе с тем все эти маркеры не отменяют возможности перехода границы «своего» и «чужого», который, однако, не приводит к превращению Чужого в Другого и, следовательно, не преодолевает изначальную оппозицию. Во многом это объясняется тем, что, транслируя толкиенистскую модель, авторы наполняют ее другой идеологией, в текстах появляется ценностное сопоставление мифологического и исторического, основой которого становится либо переосмысление идеи регресса в контексте фантазмов масскульта, либо утверждение о неспособности архаического сознания ответить на вызовы современности.

В проекте Ю. Никитина закат цивилизации дэвов становится результатом глобальной космической катастрофы: «...появившаяся Луна не только уничтожила все дивство за несколько дней, но и зашвырнула в дикость горсточку уцелевших. Дивы так и не сумели приспособиться к этому мертвенно-колдовскому свету, страшным приливам и отливам в сознании, когда близость Луны не только дважды в сутки бросает волны океана на берег, затопляя близкие к воде рыбацкие деревни и переворачивая лодки, но и творит те же страшные приливы и отливы в телах людских и звериных. Но звери и есть звери, а вот тонкость внутри людей ломается под внезапными ударами крови»¹. Упоминание космического катаклизма в данном случае оказывается одним из вариантов транслирования Ю. Никитиным известного тезиса о превращении бывших богов в демонов; открыто он звучит в сюжете романов «Возвращение Томаса», «Семеро тайных», как мотив пронизывает собой весь проект «Трое из леса». В случае же с «Артанией» обращение к данному тезису ведет к ценностному размежеванию мира дэвов и людей, которое усиливается благодаря включению мотива вырождения высшей цивилизации, имеющему

¹ Никитин Ю. Артания // URL: http://www.libok.net/writer/1474/nikitin_yuriy_aleksandrovich (дата обращения 27.07.2014).

самое широкое распространение в фантастическом дискурсе. Свидетельством вырождения дэвов становится не только констатация старого дэва («Не все погибли, увы. Участь некоторых еще ужаснее. Они выжили, как звери. Все позабыв, опустившись до простого собирательства съедобных корней и птичьих гнезд во вновь выросших лесах. Но что ужаснее, у них появляется многочисленное потомство: невежественное, свирепое и настолько живучее, что первых захваченных дикарей Люди исследовали как чудо»¹), но и языковая игра, демонстрирующая искажение человеческой речи (например: «Негетс! Не змогла стена ущелиться. Ставил не ты, а сам великий Гетар. Сейчас стена та же, как и эрко лет. Как она в шакумп перемолола стадо скота и какое-то самодвижущееся племя?.. На два жарекса все было в брызгах слизи!»² и т.д.).

В романе А. Рудазова актуализирована иная плоскость оценки мифологического мира, здесь на первый план выдвигается отсутствие возможности этического выбора, следование своей имманентной природе. Качественной характеристикой существ, населяющих кощеево царство, становится верность одной идее, диктующей единую модель поведения. Примечательно, что кошеево воинство соединяет внешне полярные модели

¹ Никитин Ю. Артания.

² Там же. Подобный вариант языковой игры эксплуатирует модель, характерную для архаического сознания и широко воспроизводимую современным масскультом. Основу данной модели составляет атрибуция Чужого на основе телесного и языкового кодов. Как отмечает Л.Г. Гороховская, «кроме отличий физических, телесных “дивьи люди” имеют и языковые отличия. Чаще всего они немые: “и не говорят”» (*Гороховская Л.Г. Образ «чужого» в традиционной и современной культурах* // URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1170> (дата обращения 3.07.2014)). Подобное восприятие достаточно часто транслируется не только в архаической культуре, но и в культуре XIX – XXI веков; по замечанию Т.В. Цивьян, «существует кардинальное противопоставление: русский язык – *свой*, понятный, дискретный и вообще *человеческий*, в то время как иностранный – *чужой*, непонятный, недискретный и, соответственно, *нечеловеческий*, воспринимаемый как гул» (*Цивьян Т.В. К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке») // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 16*). В литературе XIX века это, как правило, становится основой создания комического эффекта в отношении образа Чужого. В современном масскульте также может образ Чужого акцентироваться через деформацию языка. Одним из наиболее наглядных примеров становится фильм «Аватар» (реж. Дж. Камерон, 2009), для сюжета которого характерна ценностная рокировка народа на’ви и землян, причем, «границы» между ними остаются нерушимыми, исключение составляет именно переход в зону «Чужого».

поведения, такие как модель людоящеров, манифестирующих соблюдение воинского кодекса чести, даже ценою собственной жизни (это проявляется в эпизодах спасения кота Баюна, гибели людоящера, которую показывает Кощей и т.д.) и модели поведения татаровьинов, выстроенной в соответствии с фольклорными представлениями о Калине-царе, среди которых особое место занимает отсутствие чести и воинского кодекса как такового¹.

В определенной степени можно говорить о реконструкции той характеристики мифологического мира, которая актуализируется, например, в отношении толкиенистского образа Тома Бомбадила. По словам А. Барковой и В. Кувшиновой: «В картине мира Тома Бомбадила соединены признаки как благого, так и враждебного, смертоносного иного мира: радушие Тома и Златеники соседствует со злобой и Старого Вяза и нежити, то есть можно говорить о наличии тождества противоположностей»². Л.Ф. Хабибуллина, выстраивая образную типологию «Властелина колец», отмечает, что к персонажам, «существующим в вечности», относятся как «хтонические чудовища древности, такие как Барлог и гигантская паучиха Шелоб», так и «добрые природные существа», подобные Тому Бомбадилу. Все они, однако, оказываются объединены своей ролью: «могущественные существа из прошлых эпох ... выполняют в Третью эпоху уже не основную, а дополнительную функцию»³. Поэтому не только Том не может помочь в борьбе с Кольцом Всевластия, но и Барлог, Шелоб и неназванное чудовище у ворот Мории лишь косвенно связаны с Сауроном, «реализуя свою собственную природу»⁴. Отражением подобной амбивалентности мифологического мира становится в романе А. Рудазова образ Кощея, являющегося сыном Вия и Живы.

¹ См.: Илья Муромец и Калин-царь.

² Баркова А., Кувшинова В. Феномен романа «Властелин Колец» // URL: <http://eressea.ru/library/public/alwdis2.shtml> (дата обращения 10.11.2012).

³ Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в английской и русской литературе. С. 363.

⁴ Там же. С. 364.

Иными словами, невозможность участия в этической эволюции мира, зафиксированная в произведении А. Рудазова, оказывается указанием на завершенность мифологического/сказочного времени. Именно это ощущение завершенности предшествующей мифологической эпохи делает возможным не только появление коммуникации, но и элементов эмпатии. Ярче всего это раскрывается через одновременную фиксацию нарушения антропоморфности, как самого значительного маркера Чужого, и возможности локального преодоления ксенофобского барьера. А. Рудазов в отношении Кошея использует традиционную сказочную образность: «Сухопарый костлявый старик, восседающий на железном троне, напоминал змею. Холодные равнодушные глаза, хищный нос коршуна, впалые щеки, неподвижные черты, мертвенно-сизая кожа, испещренная струпьями, похожая на ветхий пергамент. Он практически не шевелился – за последние десять минут на лице не вздрогнул ни единый мускул, не опускались веки, не дрожали губы. Маска. Высохшая кожаная маска, туго натянутая на костяной череп, вот чем казалось лицо Кошея. С затылка и висков свисают пряди седых волос, но большая часть макушки – голая плешь. Усы и брови белоснежные, длиннющая борода свисает чуть не до самого пояса. Каждый волосок паутиной тонкости – невесомый, почти прозрачный...»¹. Ю. Никитин в построении образов дэвов обращается к расхожим масскультовским калькам: «В помещении возникли трое, все – чудовищно высокие: на голову, а то и на две выше него <Придона – Т.Б.>, но в плечах узкие настолько, что мертвецки-бледные уши оказались на ширине плеч. У всех длинные и очень тонкие руки, совершенные голые черепа, даже без бровей, очень тусклые, безжизненные глаза»².

В первом случае преодоление связано с обращением А. Рудазова к типичной для славянского фэнтези схеме, предполагающей обязательность квазипсихологической мотивации сказочной модели. Отражением этого в

¹ Рудазов А. Преданья старины глубокой.

² Никитин Ю. Артания.

романе становится рассказ Кашея, адресованный Василисе. История героя представляет собой движение, ограниченное его собственной природой (сын Вия и Живы), способом перехода должен был стать Ритуал Обездушивания, на который Кашей, однако, не мог решиться: «Извлеки душу из тела, я тем самым лишаюсь всех радостей жизни – а ведь ради них все и затевалось. Навек утратить человеческие чувства, стать черствым и равнодушным – нет, мне не хотелось этого»¹. В конечном итоге осуществление ритуала оказывается вынужденным; Кашей становится пленником в собственном дворце (происходит перверсия традиционного сказочного мотива заточения Кашея) и, пытаясь сохранить жизнь, прибегает к ритуалу как к последнему средству: «Три долгих года я провел в рабстве... Именно тогда я стал походить на ходячий скелет, волосы на голове выпали, а борода, напротив, выросла предлинная. Кожа испортилась, подгнила и покрылась пятнами, ногти и зубы пожелтели и раскрошились. Я превратился в дряхлого старца. Слабого. Немошного. Бессильного. Изуродованного. <...> – По окончании ритуала я перестал быть собой. Вместе с душой ушли боль, голод, страх, сомнения. Ушло все человеческое. Отныне и навек я обречен был оставаться в том обличье, в каком пребывал на тот момент – в обличье немощного уродливого старика. Ты видишь эти струпья, покрывающие меня столь плотно? За несколько дней до побега я был подвергнут ужасной пытке – меня посадили в железный гроб, утыканный иглами изнутри. Ранки успели слегка поджечь, прикрылись корочками подсохшей сукровицы – но не более того. А ритуал закрепил все как есть – ни один из тех струпьев не исчез до сих пор, все они по-прежнему со мной. Я не могу даже подстричь бороду – она останется такой вечно»².

Однако включение квазипсихологической мотивации не стирает границу между «своим» и «чужим»; более того, формально работая на разрушение привычного отношения к Чужому, она лишь подчеркивает традиционное для

¹ Рудазов А. Преданья старины глубокой.

² Там же.

сказочной модели отождествление «чужого» с пространством смерти: «мирный цветущий край» превращается в «царство ужаса и мрака», Золотой Дворец становится Костяным Дворцом и т.д.

В романе Ю. Никитина трансформация отношения к Чужому еще более акцентирована неоднократным подчеркиванием сопричастности Придона чувствам и мыслям дэвов: «Они говорили на своем дивьем языке, но, странное дело, Придон понимал, даже чувствовал их страх, ненависть, подавленность, отчаяние при такой своей невероятной мощи, гнев и ярость при виде его, такого маленького, слабого и такого отважного. <...> Да, он защищен, сказала что-то в черепе Придона, и он с испугом понял, что понимает мысли этого дэва»¹.

Кроме того, Ю. Никитин прибегает к индивидуализации Чужого: спутником Придона, Аснерда и Вяземайта становится Константин, которого Придон принимает за пленника дэвов. Особую значимость приобретают два эпизода: первый, связанный с открытием истинной природы Константина, и второй, демонстрирующий процесс его героизации. Осознание нечеловеческой природы Константина («Придон зябко повел плечами, заметив в желтых глазах по два зрачка. <...> Конст опустил голову. Пораженный Придон видел, как под его взглядом огромный багровый шрам стал белым, опустился, растекся по коже, и через пару мгновений на том месте, где был шрам, осталось чистое место с молодой кожей. Конст задышал с усилием, застонал, и Придон услышал, как хрустнули и соединились кости в левом боку»²) сопровождается стремлением снять наметившуюся дистанцию: «Придон дико посмотрел на Конста. На вид обыкновенный человек, разве что больше похож на куява своей изнеженностью, чем на мужественного артанина, но все же... как это – сотни лет? – Так... кто ты? – Человек, – ответил Конст невесело, – но тот человек,

¹ Никитин Ю. Артания.

² Там же.

которых вы, новые, называете дивами»¹. Окончательное преодоление границы в отношении Константина происходит после его героической смерти, когда память о нем становится частью родовой памяти: «— Имя героя не должно умирать. Отныне его всегда будут носить в моем роду»².

Однако преодоление границы и здесь не становится основанием для трансформации Чужого в Другого, акцентирование ситуации изгойничества провоцирует появление мотива смены рода, а следовательно, намечает перемещение образа Константина из зоны «чужого» в зону «своего»: «— Не думай, что вырвал меня из рук любящих родителей. Хоть меня убивать не собирались, но мне запрещали делать то, что я хотел делать. А для мужчины это равносильно смерти. Они уничтожали плоды того, что я копил сотни лет. <...> Меня приютило твое племя, здесь добрые и чистые люди»³.

Таким образом, славянское фэнтези, декларируя подвижность границ в архаической оппозиции «свой – чужой», тем не менее не дает возможности построения образа Другого. Практически единственным исключением становится творчество М. Семеновой, но, как уже отмечалось, конструирование подобной образной типологии исключительно функционально и ориентировано на реализацию ИТР-дискурса.

Помимо эксплицированной оппозиции «свой – чужой» в славянском фэнтези можно вычленить присутствие инонациональных образов, которые выделяются в соответствии с принципом референтных наций. С этой точки зрения можно говорить о том, что весь спектр инонациональной образности членится на образы «нации-предшественника» и «нации-соперника». Первый вариант включает в себе вариации образов варягов (викинги/норвежцы/норманны/урмане/варяги); второй – более широкий – составляют восточные образы, ромеи, поляки и немцы/тевтоны.

¹ Никитин Ю. Артания.

² Там же.

³ Там же.

Актуализация темы «нации-предшественника» в 1990-е годы обусловлена кризисом имперского сознания с неизбежным появлением компенсаторного механизма, реализуемого в рамках почвеннической и/или открыто националистической идеологий, для которых, в свою очередь, принципиально значимой оказывается этиологическая тематика. Как отмечает В.В. Каратовская, «в 1990-е гг. тема возникновения Древнерусского государства нашла широкое освещение в произведениях жанра “славянская фэнтези”, возникшего как отклик на запросы и настроения массовой аудитории на волне “обида за Отечество”»¹. Далее в своей работе исследовательница констатирует сложный характер воплощения этиологической тематики в славянском фэнтези: «В последние годы неуклонно растет масса произведений в стиле фэнтези, воспроизводящих стереотипные утверждения, что варяги – одно из прибалтийских славянских племен. Однако при более подробном знакомстве с данными текстами обнаруживается, как ни странно, что авторы популярных романов-фэнтези далеки от отрицания иноземных влияний на раннюю славянскую историю. Воспроизводя, в целом, антинорманнскую концепцию, авторы нередко “проговариваются”, используя скандинавскую лексику при описании исторических реалий. К примеру, варяжские вожди называются конунгами, варяжская знать – ярлами, а варяжское вече – тингом. Сами за себя говорят и имена “варягов-славян”: Эрик, Улаф, Хельга, Ингвар. Иными словами, обозначение варягов как балтийских славян принимает в большинстве данных романов декларативный характер. Примечательны и пояснительные словари к романам, значительную часть которых составляют скандинавские термины, относящиеся к мифологии и социально-политическим реалиям, от которых авторы не считают нужным отказываться. Можно сделать вывод, что участие скандинавов в социально-политических процессах в

¹ Каратовская В.В. Норманнская проблема и отечественная художественная литература // Вестн. Томск. гос. ун-та . 2011. № 347. С. 77.

Восточной Европе второй половины IX в. воспринимается большинством авторов “славянской фэнтези” как неотъемлемая часть начального этапа древнерусской истории, а не как ущемление национальной гордости россиян»¹.

Отказ от прямого воспроизведение антинорманнской концепции, о котором говорит В.В. Каратовская, свидетельствует о появлении процесса вторичного присвоения норманнского компонента, осуществление которого происходит по двум основным магистральным направлениям, совпадающим с гендерными версиями славянского фэнтези. В мужском варианте механизм присвоения реализуется через посредство родовой модели, репрезентирующей коллективный уровень национальной идентичности, в женском варианте на первый план выдвигается интимно-личная модель, позволяющая осуществить перенос викингов/норвежцев/норманнов/урман/варягов из зоны «чужого» в зону «своего».

Женский вариант реализации механизма присвоения представлен в широком корпусе текстов: М. Семенова «Валькирия», «Лебединая дорога», «Хромой кузнец», О. Григорьева «Берсерк», Е. Дворецкая «Лес на Той Стороне» и т.д. Перевод норманнского компонента из зоны «чужого» в зону «своего» осуществляется в результате процесса пространственного и личностного означивания. Пространственное означивание достигается за счет актуализации этнографического дискурса²; личностное означивание является итогом воплощения гендерной модели. Как правило, оба варианта означивания совмещаются в одном и том же тексте.

Яркими образцами реализации подобного механизма присвоения являются произведения М. Семеновой «Валькирия», О. Григорьевой «Берсерк»

¹ Каратовская В.В. Норманнская проблема и отечественная художественная литература. С. 77.

² Актуализация этнографического дискурса является результатом сознательного конструирования в женском варианте славянского фэнтези, например, Е. Дворецкая открыто декларирует стремление «изобразить древнюю жизнь во всей полноте – и область материальной культуры, и представления о мире, воплощенные в верованиях и обрядах» (Елизавета Дворецкая о себе // URL: /http://www.zaveta.ru/forum/ (дата обращения 27.07.2014)).

и Е. Дворецкой «Лес на Той Стороне». В каждом из текстов происходит отождествление образов национального Чужого и гендерного Другого: Зима Желановна – Бренн Мстивой («Валькирия»), Дара – Хаки («Берсерк»), Избрана – Хродгар «Лес на Той Стороне». Национальная конкретизация гендерного Другого, с одной стороны, имеет функциональный смысл: выбор норманнского компонента мотивирован узаконенным в массовом сознании представлением о викингах как о народе мужчин-воинов. Очевидная редукция восприятия образа жизни викингов в маскульте позволяет авторам женского варианта славянского фэнтези дополнительно сакцентировать ситуацию гендерного противостояния.

С другой стороны, национальная конкретизация не сводится к чисто орнаментальной функции, выступая не только репрезентацией, но и основным способом разрешения гендерного конфликта. Удвоение ситуации дистанцирования героя благодаря наложению национальной и гендерной характеристик, акцентирующее чуждость маскулинного мира, делает возможным разрешение архаической оппозиции «свой – чужой».

Основой сюжетной коллизии в произведениях подобного рода становится гендерный конфликт: героиня-славянка, образ которой характеризуется большей или меньшей степенью исторической прописанности, вступает в конфликт с героем-норманном/варягом. Конфликт может иметь разный характер, начиная от абсолютного противостояния («Берсерк») и заканчивая тайной влюбленностью («Валькирия»); однако в любом случае сохраняется модель поединка, определяющая отношения между участниками конфликта. Внешней причиной данного конфликта неизбежно выступает разность национальных миров, именно поэтому в начале произведений воспроизводятся стереотипные представления о славянах как мирном народе землепашцев и о викингах как о воинственном народе, единственным способом существования которого являются грабежи. Так, произведения О. Григорьевой и М. Семенов

начинаются с фиксации варяжской агрессии, которая в первом случае полностью реализована, во втором же имеет потенциальный характер.

Несмотря на это намеченный конфликт внутренне демонстрирует чисто гендерную природу, тесно связываясь с проблемой гендерной самоидентификации. В начале произведения героини сознательно или вынужденно реализуют мужскую ролевую модель: в «Валькирии» отражением этого оказывается желание Зимы стать воином, в «Лесе на Той Стороне» – стремление Избраны узурпировать отцовский престол в Смоленске, потеснив своего брата Зимобора, в «Берсерке» – социальная активность Дары связана с желанием вернуть утраченную свободу и отомстить убийцам своей семьи и рода. Всякий раз бунт героини переводит ее из женского в мужской мир, в некоторых случаях сопровождаясь гендерными перверсиями. Так, Зима в «Валькирии» превращается не столько в деву-воительницу, сколько пытается стать именно воином, пройдя весь путь вплоть до обряда воинской инициации как символической, так и в бою. Мужская ролевая модель, которую принимают на себя героини, подчеркивается инаковостью их внешнего облика (в отношении Дары отражением этого становится открытое уродство как результат нападения варягов, в образах Избраны и Зимы инаковость заявляет о себе через архетип девы-воительницы – Валькирии).

Совпадение гендерного и национального маркирования конфликта актуализирует сюжет завоевания «чужого» мира, реализация которого связывается с процессом деконструкции национальных стереотипов, становящимся одновременно реализацией схем розового романа: «По ходу дела герой действительно теряет таинственность и опасность, сохраняя силу и социальную успешность и обнаруживая нежность и абсолютную преданность героине»¹.

¹ Улыбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа // Пространства жизни субъекта: Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции / отв. ред. Э.В. Сайко. М.: Наука, 2004. С. 543.

Сюжет завоевания «чужого» мира, акцентируемый вычленением архетипа девы-воительницы, очевидность которого подчеркивается появлением мотива «переодевания» героини (реального или символического), превращает фабульную основу произведения в этапы разворачивания гендерного конфликта. Именно поэтому тексты данной группы не полностью воспроизводят сюжетную модель розового романа, пусковым механизмом которой является сексуальность: «Своеобразие романских приключений состоит в их необязательности. На первых страницах героиня встречает героя и между ними мгновенно возникает “великая взаимная любовь”. Встреча обычно сопровождается конфликтом, который всегда основан на недоразумении, ошибке, непонимании, т.е. препятствие на пути к счастью всегда иллюзорно и разрешается само собой, при минимальных усилиях самой героини. <...> Решая присутствующий в завязке романа конфликт с героем героиня не усваивает ничего извне, она буквально обнаруживает в себе “нечто”, являющееся значимым для другого и позволяющее вызвать приятные для нее изменения в другом. Нечто, принадлежащее изначально личности героини и имеющее, как показано в романе, природное происхождение – та самая великая сексуальность героини, приобретает свойства инструмента, внешнего элемента, которым героиня учится пользоваться, узнавая его возможности и характер действия на окружающую среду»¹.

В противовес этому фабульная канва в славянском фэнтези становится пространством разворачивания внутренней событийности², основу которой составляет преодоление стереотипов, становящееся способом приобщения к «чужому» в национальном и гендерном плане миру. Среди стереотипов, преодоление которых является ключевым в механизме присвоения национального Чужого и гендерного Другого, выделяются стереотипные представления о герое и его пространстве. Как отмечает Е.В. Улыбина, герой

¹ Улыбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа. С. 541 – 552.

² Внутренняя событийность понимается нами, вслед за В.И. Тюпой, как «ментальное изменение точки зрения на жизнь».

розового романа «всегда одинаков»: «Он огромен, “гора мышц” и обязательно слегка “дикарь”. Герой является воплощением силы во всех ее проявлениях. Он обязательно успешен в социальном плане и умеет решать разного рода проблемы. Герой может иметь вспыльчивый характер, иметь “плохую” репутацию, чаще всего опасного для женщин ловеласа. Его образ противоречив: он воплощает в себе мечты о защитнике и покровителе и, одновременно, таит опасность. Герой поначалу несколько пугает героиню, ибо она полагает, что не может контролировать ситуацию – героя, себя, обстоятельства»¹.

Все эти характеристики вполне соответствуют стереотипным представлениям о викингах, причем, их национальная конкретизация способствует абсолютизации данных примет. Разрушение подобной гендерной/национальной образной стереотипизации происходит в результате преодоления героиней границы «чужого», в результате чего стереотип приобретает психологическую объемность, вскрываются неосознаваемые ранее мотивации.

Примером этого становится начальная ситуация знакомства Зимы и Бренна, когда знак гостеприимства («хлеб и ковшик свежего молока»), поднесенный варягам матерью Зимы, едва ли не провоцирует конфликт. В дальнейшем героиня узнает, что угощение матери ставит Бренна перед сложным выбором: пройдя инициацию, герой получает запреты (он «не должен отказываться от угощения, стоять под березой и пить молоко»), нарушение которых грозит ему смертью. Угощение славян заставляет его нарушить все три запрета, что и становится причиной не только замешательства самого Бренна, но и агрессии его спутников.

Еще более открыто преодоление образной стереотипизации обнаруживает себя в романе О. Григорьевой «Берсерк». Взаимодействие двух сюжетных линий (Дары и Хаки) обеспечивает процесс деконструкции стереотипов: линия

¹ Улыбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа. С. 542.

Дары транслирует стереотипы, которые обобщаются стереотипным образом викинга-берсерка; линия Хаки, обнаруживая взгляд изнутри, их реабилитирует. В сюжетной линии Дары преодоление стереотипизации осуществляется за счет включения этнографического дискурса, приводящего к означиванию пространства, разрушению в отношении него семантики нечеловеческого мира. Этнографический дискурс оформляется достаточно подробным, особенно для литературы подобного рода, описанием бытовой повседневности, включающим в себя не только характеристику отношений и социальной иерархии внутри бытовой жизни викингов, но и более или менее детальное прописывание предметного и интерьерного своеобразия. Все это в конечном итоге становится способом обживания «чужого» пространства, обслуживающим все тот же механизм вторичного присвоения норманнского компонента.

Мужской вариант реализации того же самого механизма довольно сильно отличается от женской версии. Здесь на первый план выдвигаются две основные модели интерпретации норманнского компонента: с одной стороны, активизируется мифологический образ первопредка; с другой стороны, норманнский компонент поддерживает квазиисторический сценарий. Первая модель в большей степени характерна для творчества Ю. Никитина, прежде всего для его романа «Гиперборей» и в еще большей степени для романа «Княжий пир», одной из интерпретаций подобного прочтения норманнского компонента становится также роман О. Дивова «Храбр». Вторая модель заявляет о себе в хронотравелогах (проекты А. Мазина «Варяг» и А. Тестова «Варяги»), в романе Р. Канушкина «Последний варяг», в «богатырской сказке» И. Кошкина «Илья Муромец» и т.д. Норманнский компонент в рамках второй модели достаточно функционален, превращается в одну из фигур исторического пазла.

Первая модель втягивает норманнский компонент в структуру этноцентрического мифа, обеспечивая тем самым реализацию механизма вторичного присвоения. Обращение к образу героя-первопредка позволяет

структурировать идеологему Новой Руси, которая эксплицируется в творчестве Ю. Никитина и имплицитно представлена в романе О. Дивова. В этом случае можно говорить о достаточно полной реализации функциональной направленности мифологического образа первопредка, которую вычленяет Е. Мелетинский: «Первопредок-демиург – культурный герой, собственно, моделирует первобытную общину в целом, отождествляемую с “настоящими людьми”»¹.

В романистике Ю. Никитина этноцентрический миф России представляет собой многоуровневое образование, в рамках которого можно вычленить три основных уровня формирования национальной идентичности: арийский, славянский и русский. Первый уровень транслирует русскую версию арийского мифа, определяя доминирующее положение славян в создании мировой культуры и, как следствие этого, формируя представление о ментальной структуре нации («Трое из леса», в меньшей степени «Святой Грааль», «Стоухендж» (проект «Трое из леса»)). Второй уровень, реконструируя праславянскую идентичность, определяет структуру национального характера, прежде всего представления о двойственности русской души (проект «Троецарствие» и роман «Изгой» из проекта «Трое из леса»). Третий уровень связан с отражением конструируемой идеологической общности, генетически восходящей к концепции «всемирной отзывчивости» русской души. («Княжий пир» из проекта «Княжеский пир», «Гиперборей» из проекта «Трое из леса»). Именно поэтому в рамках третьего уровня актуализируется норманнская теория, при этом механизм вторичного присвоения осуществляется благодаря соотнесенности норманнского компонента с моделью первопредка.

Вместе с тем смысловое наполнение данной мифологической модели подвергается значительной корректировке, сакральная символика, присущая ей, уступает место маркировке границы. Ю. Никитин актуализирует излюбленный в жанре фэнтези мотив перехода от мифологического к историческому миру, со

¹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 178.

свойственным ему ценностным снижением первого компонента и акцентированием значимости последнего.

Норманнский компонент актуализируется в основном образами воевод Асмунда и Рудого, героизация которых начинается уже в романе «Гиперборей» и завершается в романе «Княжий пир». Действие в этих двух романах отнесено к разным историческим эпохам: в первом случае в центре повествования оказывается призвание Рюрика на княжение в Новгороде, во втором действие разворачивается во время княжения Владимира. Соответственно, в полном объеме мифологизация персонажей представлена во втором романе. Свидетельством этого становится, во-первых, неизменность их облика: «На другом конце стола князя Круторога среди веселящихся дружинников выделялись двое мужчин, немолодых, с лицами темными от солнца, как кора старого дуба, непонятно какого возраста, чубы седые, но лица совсем не старческие. Один массивный, грузный, похожий на старого могучего медведя, а второй с насмешливым сухощавым лицом, глаза дерзкие, злые. <...> Да, Рудый из тех, кто не бахвалится воинскими подвигами. Он да еще Асмунд, два богатыря, что пришли из неведомых сказочных земель с его прадедом Рюриком. Сколько он <Владимир – Т.Б.> помнит, все такие же широкие, огромные, грохочущие, независимые. Разве что Асмунд малость погрузнел, да и то не всяк заметит, да морщинки на лбу и у рта стали резче...»¹.

Во-вторых, нарочитая героизация, образы двух варяжских воевод являются в романе эпизодическими, они появляются в самом начале повествования, представляющем собой вариант традиционного былинного сюжета ссоры князя Владимира с богатырями («Никита Заолешанин», «Илья Муромец в ссоре со Владимиром», «Про Илью и голи кабацкие» и т.д.). Этот сюжет поддерживается в романе образом волшебной чаши, позволяющей выявить истинность подвига. Психологическим объяснением испытания, которое предлагает своим богатырям князь Владимир, становятся политические

¹ Никитин Ю. Княжий пир.

интриги киевского правителя. Включение образов Асмунда и Рудого в былинный контекст, их ролевое сближение с образом Ильи Муромца становится основанием для героизации данных образов, репрезентирующей посредством включения эпической гиперболизации. Чаша, которая должна была служить доказательством истинности подвигов Рудого, не только наполняется вином, но ее содержимое переливается через край; все это создает образ богатырей, пришедших из «неведомых сказочных земель».

Однако последовательная героизация не обеспечивает в отношении данных героев появления функции сакральных покровителей. В этом смысле формальная трансляция норманнской теории оборачивается ее внутренним отторжением. Мифологизация и героизация образов Асмунда и Рудого в конечном итоге ориентирована на высвечивание реваншистской, а не подражательной национальной модели. Именно поэтому ценностное неравенство, в том числе и в этическом плане (сама апелляция к былинному изводу ссоры князя Владимира с богатырями предполагает снижение образа князя) в дальнейшем не реализуется и роль первопрядка начинает узурпировать сам Владимир, выступая в рамках данного романа идеологом Новой Руси. Функциональная же девальвация варяжских образов обеспечивается их ассоциативным подключением к теме гибели богов: Асмунд и Рудый достаточно прозрачно соотнесены с образами Тора и Локки.

Таким образом, акцентирование не только героизации, но и мифологизации образов Асмунда и Рудого фиксирует ценностное значение границы, разделяющей прежний мир и мир, в котором возникает идеологическое образование под названием Русь и который в конечном итоге начинает структурироваться ею. Перевод исторического времени в мифологический план становится свидетельством краха прежних авторитетов (викинги, Византия) и окончательного оформления нового государства, центрирующего всю мировую систему.

Подобная ситуация определяется не только идейной направленностью творчества Ю. Никитина, свидетельством этого становится близкий вариант ее воспроизведения в романе О. Дивова «Храбр». Роман О. Дивова относится к ряду произведений, ремифологизирующих образ Ильи Муромца на основе комплекса квазиисторических построений, как уже отмечалось, дополняющих собственно текст романа. Произведение состоит из двух частей, идеологически не вполне тождественных: художественную часть завершают два приложения, формально реализующие научный дискурс и представляющие собой рассмотрение путей мифологизации образа Ильи Муромца и его собственно исторической роли (включение списка литературы и ссылочного аппарата также позволяет создать впечатление научного текста). Научный дискурс фиксирует тот эффект пограничности образа героя, который характерен и для художественного повествования, соотнесенности в отношении него исторического и мифологического дискурсов. При этом наблюдается та же самая стратегия, что определяла никитинский текст с той лишь разницей, что нивелирование мифологического дискурса обеспечивает замещение норманнского компонента не другим образом, а в структуре одного и того же образа Ильи (Ульфа) Урманина. Две части романа демонстрируют движение от мифологического к историческому дискурсу, определяющему образ Ильи, в основе каждой из них лежит подвиг храбра.

Первый подвиг представляет собой вариацию былинного сюжета борьбы Ильи Муромца и Соловья-разбойника, однако в романе О. Дивова традиционно для славянского фэнтези, особенно эксплуатирующего богатырскую или сказочную модели, появляется квазипсихологизм, позволяющий обозначить антропологическую пограничность Ильи Урманина, которая, в свою очередь, сублимирует национальную пограничность героя. Противником Ильи выступает семья волота Солового, при этом сам храбр оказывается отчасти родственен им, имея в роду кровь йотунов: «Его родила мама. Он с раннего детства знал, что не такой, как все. Иногда ему кричали в спину – эй, отродье

однонога! <...> Отродье однонога. Ульф спросил отца, что это значит. Значит, ты могуч как йотун, сказал отец, и хватит об этом. Ульфи-Вульфи, звереныш мой, говорила мама, и мальчик чувствовал: ей отчего-то больно. Когда Ульф вырос и стал воином, то догадался, почему было так больно маме. <...> А к йотунам он был равнодушен. Волки да медведи тоже жить мешают. Подумаешь, йотуны. Но как же он их ненавидел!..»¹.

Победа над семьей волотов, сопровождающаяся сильнейшим внутренним конфликтом, осложняемым появлением мотива бессмысленного насилия над дочерью Солового, над которой надругались храбры киевской дружины, в конечном итоге приводит к символической победе над своей нечеловеческой, одновременно инонациональной природе и обеспечивает окончательное прораствание «русскости» в герое. Именно поэтому вторая часть посвящена «операции» в Херсонесе, протостратиг которого намеревался отмежеваться от Константинополя и обрести самостоятельность. Георгия Цулу решено было выкрасть, тем самым остановив развал империи, причем, специально подчеркивается, что после смерти несколько лет назад последней жены Владимира, «порфирородной гречанки», князь к ромеям охладел и соответственно, подобное решение мотивировано внутренними интересами самой Руси.

Акцентирование «русскости» в образе Ильи достигается обыгрыванием системы национальных автостереотипов: «Илья очень уверенно поднялся и еще более уверенно пошел. По тому, как мягко он ставил ногу, было ясно: Урманин пьян. А в пьяном Урманине просыпался зверь, бесшумно крадущийся и далеко прыгающий. И в шутку напрыгивающий на старых знакомых, когда из-за угла, а когда через забор. Ему это казалось смешно, всем остальным не очень. Медовуха не заплетала Илье руки-ноги, скорее, наоборот. На крыльце под огромным телом витязя не скрипнуло ни дощечки. Илья повел носом и хищно

¹ Дивов О. Храбр // URL: <http://rus-torrents.ru/viewtopic.php?t=37739> (дата обращения 27.07.2014).

огляделся, высматривая себе развлечение. Оставалось надеяться, что Урманин не вздумает этой ночью залезть на Десятинную церковь и уснуть с крестом в обнимку»¹.

Образ «нация-соперник», включающий в себя образы степняков, ромеев, поляков и немцев/тевтонов, в основном реализует в славянском фэнтези стратегию реваншизма, которая, в свою очередь, выстраивается посредством актуализации двух моделей: негативной стереотипизации и замещенной идентичности. Первая модель активнее всего работает в отношении образов степняков и ромеев, вторая распространяется на поляков и немцев/тевтонов, которые формируют совокупный образ Запада². Ромеи не вовлекаются в создание данного образа благодаря косвенной ретроспективной проекции мифологемы «Москва – третий Рим», которая закрепляет за Византией статус одряхлевшей и умирающей империи.

Негативная стереотипизация по разному реализует себя в структуре образов ромеев и степняков, в первом случае наблюдается травестирование образа, во втором его абсолютное снижение. В этом последнем случае славянское фэнтези наследует одно из направлений в построении образов кочевников, характерных для русской исторической прозы середины и второй половины XX века. М.Н. Жанузаков рассматривает негативизм как основной принцип в изображении кочевников на протяжении достаточно длительного времени как следствие той исторической традиции, которая сложилась в конце XIX века. Ссылаясь на исследования П. Голубовского и Г. Потанина, он отмечает, что «со страниц большинства ученых трудов кочевник выступал как классический образец варвара, чуждый культуре и морали, удовлетворяющий только биологические потребности и ведомый одним неистребимым желанием – “обратить все в широкую пустыню, в которой бы вольно и свободно

¹ Дивов О. Храбр.

² Подобная дифференциация не абсолютна, в некоторых случаях можно обнаружить преимущественное господство модели негативной стереотипизации в отношении всех инациональных образов, как это происходит, например, в проекте «Боярская сотня», особенно в той его части, которая принадлежит А. Прозорову.

дышалось степному наезднику”. Попытки отдельных исследователей доказать несправедливость и научную непродуктивность “арийского высокомерия” в отношении степных народов не могли до последнего времени кардинально изменить доминирующего воззрения на них»¹.

Помимо существования подобной традиции популярность негативизма как основного художественного принципа объясняется широким обращением к архаичным формам этноимагологии, основу которых составляет функциональность использования инонациональных образов как способа аранжировки собственного русского компонента: «так как древнерусская тематика осваивается в исторической прозе преимущественно в связи с героико-трагическими событиями, то из всех социальных ролей, которые суждено было выполнять кочевникам в средние века, актуализирована литературой только одна роль агрессора. Сказанное во многом предопределило принципы изображения кочевников. С одной стороны, писатели недостаточно глубоко и полно знают мир номадов (основной материал русский) и потому попадают в зависимость научных и художественных стереотипов. С другой – выводя кочевников в качестве носителя злого начала, писатель создает их образы, не столько следуя принципам жизнеподобия, сколько подчиняя задаче восславления положительных героев. Логика такого изображения инонациональной темы проста: благородство, мужество и честность положительных героев тем легче подчеркнуть, чем в большей степени враг является средоточием коварства, жестокости и варварства»².

В целом же все это приводит к вполне очевидным художественным эффектам: «На изображение степняков не распространяется общепризнанное целомудрие русской литературы, ее несклонность к описанию всего страшного и отвратительного. Внимание к натуралистическим подробностям, в принципе, не характерное для русской словесности, становится здесь нормой. <...>

¹ *Жанузаков М.Н.* Изображение кочевников в русской исторической прозе о средневековье // Вест. Челябин. ун-та. 1997. № 1 (5). С. 47.

² Там же. С. 48.

Касаясь психического склада кочевников, художественная литература настойчиво говорит об их агрессивности и кровожадности. Склонность к грабёжам и насилию выводится из самой сути номадизма. Кочевничество тем самым понимается не как тип хозяйствования, связанный с животноводством, а как разновидность разбойного сообщества, нацеленного на войну. <...> Внутренний мир героев, персонифицирующих степные племена, крайне примитивен. Чувства их грубы, желания и вкусы элементарны. Они не знают, что такое борение чувств, не ведают сомнений, не испытывают мук совести, не стремятся найти истину»¹.

Именно эта традиция художественного изображения кочевников нашла последовательное воплощение в славянском фэнтези. Конечно, говорить об абсолютной однородности художественной репрезентации образов кочевников в славянском фэнтези вряд ли возможно; однако за редким исключением доминантным остается акцентированный негативизм как основной принцип создания данных образов. Господство этого принципа обусловлено двумя факторами: с одной стороны, инерционными процессами характерными для сказочной и богатырской моделей, поэтому далеко не всегда можно говорить о преднамеренности или же идеологической заостренности образов кочевников в славянском фэнтези.

С другой стороны, не менее часто негативизм в создании образов степняков определяется именно идеологической направленностью славянского

¹ *Жанузаков М.Н.* Изображение кочевников в русской исторической прозе о средневековье. С. 50. При этом М.Н. Жанузаков отмечает появление в русской исторической прозе 1960 – 1980-х годов противоположной тенденции: «Новый подход к воспроизведению кочевого мира связан прежде всего с романом И. Калашникова “Жестокий век”, романтической серией М. Каратеева “Русь и Орда” (“Ярлык великого хана”, “Карач-мурза”, “Богатыри проснулись”, “Железный хромец”, “Возвращение”), циклом романов Д. Балашова “Государи московские” (“Младший сын”, “Великий стол”, “Бремя власти”, “Симеон Гордый”, “Ветер времени”, “Отречение”, “Похвала Сергию”, “Святая Русь”). Названных писателей при всей их непохожести друг на друга объединяет знание восточной темы, свободное от стереотипов европоцентризма, отношение к кочевым народам как представителям особого культурно-исторического мира. Сказанное не означает, что писатели этого ряда занимаются апологетикой всего, что связано с кочевничеством. Заслуга их в том, что в их трактовке мир степных этносов приобретает сложность и неодновременность, присущие любому культурно-этническому миру» (там же. С. 51).

фэнтези, проявляющейся в реконструкции идеи «борьбы со степью», укорененной в русском массовом сознании. В этом случае начинает актуализироваться уже не столько модель Чужого, сколько идеологема «врага», что и позволяет открыто реализовать стратегию реваншизма. Л. Гудков, рассматривая дифференцированность понятий «другой», «чужой», «враг», отмечает, что, «хотя при тематизации “чужого” и возникает мотив насилия, он не является здесь ведущим. В конструкциях “чужого” насилие имеет дополнительный или частный характер (что может иногда выражаться как комическое или неадекватное применение насилия), тогда как в образах врага тема насилия становится одной из главных»¹. Далее, выявляя генезис образа врага, исследователь указывает на то, что невычлененность в традиционном обществе категории «врага», которая имеет здесь «довольно устойчивое, конкретное или предметное значение, с трудом отделяемое от семантики “чужого” или “потустороннего”, “запредельного”, от персонификации хтонических сил»². Активизация данной категории происходит только в Новое время и ставится Л. Гудковым в зависимость от «формирования массового общества и его специфических интегративных систем – национальной (и “классовой”) идеологии. “Враги” стали катализатором не только утверждения первого национального мифа, национальной идеологии, но и появления первых эскизов концепции национального государства и его институтов (как представительских, так и репрессивных, или позднее – репродуктивных, необходимых для защиты национальной культуры, языка, школы и т.п.)»³.

Реализация идеологемы «врага» обуславливается появлением тенденции генерализации в отношении образов степняков. Возникновение противоположного ракурса при конструировании образа кочевников оказывается чрезвычайно редким и неизменно связывается с ситуацией

¹ Гудков Л. Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага / сост. Л. Гудков; ред. Н. Конрадова. М.: ОГИ, О-23, 2005. С. 15.

² Там же. С. 16

³ Там же. С. 17.

проникновения в зону «своего». Как отмечает Ю.М. Лотман, «в Киевской Руси был термин для обозначения кочевников, которые осели на рубежах русской земли, стали земледельцами и, входя в союзы с русскими князьями, вместе ходили в походы против своих кочевых соплеменников. Их называли “наши поганый” (поганый – одновременно “язычник” и “чужой”, “неправильный”, “нехристь”)¹. Именно этот аспект обычно и ложится в основу образов кочевников, лишенных открытого негативизма.

Наиболее открыто образ «наших поганых» реализуется в романе Ю. Никитина «Святой Грааль», причем автор, весьма склонный к квазинаучной этимологии, с ее помощью апеллирует к тезису Л.Н. Гумилева о том, что половцы принимали участие в этногенезе украинцев²: «– Половцы, – ответил Олег. – Куманы! Те половцы, с кем удастся подружиться, называются куманами или кумами. Вернусь – расскажу». Однако даже в этом случае половцы не просто включаются в иронический контекст, но и активизируют дискурс завоевания, воспроизводя архаичный обряд. Олег, возвратившись из половецкого стойбища, рассказывает о нем Томасу: «Тем, кого считают героями, подкладывают на ночь самых красивых девственниц. Породу племени улучшают!...».

В целом же генерализация образов обеспечивается появлением единой схемы, в этом случае доминантным становится процесс деэтнизации степняков и последовательной их милитаризации, причем эта тенденция обнаруживается в произведениях, полярных по своим художественным стратегиям (например, «Илья Муромец» И. Кошкина и «Дикое поле» А. Прозорова, входящее в проект «Боярская сотня»), что может свидетельствовать о ее универсальности. Деэтнизация оказывается результатом появления идеи о суперэтноте, которая,

¹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 183.

² «Наши предки дружили с половецкими ханами, женились на “красных девках половецких”, (есть предположения, что Александр Невский был сыном половчанки), принимали крещеных половец в свою среду, а потомки последних стали запорожскими и слободскими казаками, сменив традиционный славянский суффикс “ов” (Иванов) на тюркский “енко” (Иваненко)» (Гумилев Л.Н. Черная легенда. М.: Алгоритм, 2006. С. 167).

имея отчетливо выраженную милитаристскую направленность, превращается, используя терминологию Л. Гумилева, в этническую антисистему. Как следствие этого, практически во всех произведениях фиксируется конфликт нарождающейся антисистемы и традиции, изображение которой тоже лишено идеализации, но и не подвергается полной деконструкции.

Как правило, художественным воплощением данного конфликта становится соотнесение индивидуализированного образа степняка, обнажающего существование традиции, и типичного для масскульта, особенно для медийного ракурса, массового образа степняков как стихийной силы, лишенной примет антропоморфности.

В «богатырской сказке» И. Кошкина отражением подобного конфликта оказывается, с одной стороны, история десятника Угоня и прежние отношения киевлян и печенегов, с другой, набег хакана Калина на Киев. В первом случае господствующим в изображении образов степняков становится комический ракурс, который вписывается в общую ироническую интонацию, доминирующую в начале произведения. Комизм в изображении печенегов достигается как именной символикой (Угоняй, Нагоняй, Загоняй, Разгоняй, Обломай, Ёктыгдык), так и игровым характером первоначальных столкновений печенегов с богатырями, создающим эффект «комической деавтоматизации» (Е. Грачева). Аналогичную ситуацию можно наблюдать в анимационной богатырской серии, все пять фильмов которой характеризуются вычленением системы ложных конфликтов. С одной стороны, к ним относится традиционное противостояние богатырей и хтонических образов; с другой, противостояние богатырей и князя киевского, которое тоже имеет исключительно игровой характер. Привычные антагонисты богатырей либо полностью меняют свою природу (Змей Горыныч), либо лишаются статуса истинного противника благодаря подмене интересов. Если в образе Тугарина Змея агрессия по отношению к общему пространству Руси еще сохраняется, то Соловей-разбойник, Шамаханская царица и Баба-Яга лишь маскируют конфликт,

формирующийся вокруг князя киевского. В свою очередь игровая природа последнего конфликта обнаруживает себя в «русскости» Владимира, практически все черты, свойственные ему, укоренены не столько в идеолого-государственном, сколько в национальном каноне.

В «Илье Муромце» первое столкновение с печенегами описывается ретроспективно в рамках повествования о говорящем коне богатыря Бурко, который прочитал трактат «китайского военного мужа Сунь Цзы» и загорелся «учинить в Киеве соглядатайную службу». Первый опыт закончился погромом, который устроили богатыри, нарушив тем самым заключенный неделю назад десятилетний мир с печенегами, причем, дальнейшее разбирательство выдержано в острокомическом ключе: «Говорить красно, как Добрыня, Муромец не умел, порубить поганых, выскочивших вперед своего войска, было как-то не с руки, все же насвинячили вроде свои, поэтому, надавав “разведчикам” по шеям, Илья отобрал у них добычу, добавил из войсковой казны и поехал к степнякам мириться. – Ты, Илья, плохой воевода, нечестный! – кричал с безопасного расстояния самый старей и уважаемый хан Обломой. – Мы с твоим Владимиром хлеб ломали, молоко кобылье пили, грамоты крепкие пос... поп... подписывали! А твои алп-еры мое становище погромили! Мы писали – войны нет, а твои алп-еры мои юрты повоевали. <...> – Вот ты шумишь, шумишь, а не понимаешь, – продолжал с умным видом орать за два перестрела киевский воевода. – То и не война никакая была, а разведка! А про разведку грамот никаких не было. <...> Когда собираешь войско, с посвистом налетаешь, дома там или юрты жжешь, девок или мужиков, кому как, угоняешь – это война. А когда собираешь войско, тихо подкрадываешься, дома или, опять же, юрты палишь, девок, ну, или, кому нужда есть, мужиков... Это разведка. Понял?»¹.

Однако «комическая деавтоматизация» утрачивает свою значимость в тот момент, когда внимание сосредоточивается на образе хакана Калина, который

¹Кошкин И. Илья Муромец.

выстраивается по модели харизматического лидера, ведомого идеей всемирного господства: «Завтра падет Киев. К осени я заберу все земли Владимира и буду здесь зимовать. А дальше – Рум, Угория, земли франков, пока наши кони не встанут на берегах последнего из морей. Над великой державой моей никогда не зайдет солнце!»¹. Определяющей чертой хакана становится разрыв с традицией, понимаемой как освященный порядок: «До сих пор князья то бились с ханами смертным боем, то мирились, жени сыновей на ханских дочерях. Была лютая злость, не было лютой ненависти. Русский витязь мог выпить меда со степным воином, а через неделю сшибиться с ним над Росью на смерть – и пусть Бог рассудит. Не то сейчас. Он видел животный страх в глазах Облома, он чувствовал тяжкий ужас и ненависть печенегов. Они боятся Калина так, что даже не смеют его ненавидеть, их ярость и безысходность обрушатся на тех, кто встанет у них на пути. Пощады не будет никому. Вся степь стала мечом великого царя»². Нарушение этого порядка фиксируется в произведении акцентированием частной точки зрения; печенег, пытавшийся пленить Илью Муромца, в конечном итоге разворачивает свою семью обратно в степь, аргументируя это решение, противопоставляя волю хакана воле «Вечного Синего Неба».

Подобная же ситуация обнаруживает себя и в романе А. Прозорова «Дикое поле». Как и в предыдущем произведении здесь появляется образ вождя-манипулятора, неукорененного в традиции и, как следствие этого, форсирующего процесс деэтнизации. В этой роли выступает Александр Тирц, причем, как и в случае с Калиным, подчеркивается своеобразное «выпадение» из антропоморфной нормы (ср.: «Лицо <Калина – Т.Б.> казалось обычным, но глаза... Илье случалось смотреть в лицо лютым зверям и лютым людям, даже таким чудам-юдам, что и вспоминать не хотелось, но сейчас он понял, что с

¹ Кошкин И. Илья Муромец.

² Там же.

трудом удерживается от того, чтобы не опустить взгляд»¹ и «В этот момент Алги-мурза в полной мере осознал, что голова русского находится на том же уровне, что и у него, сидящего верхом. Что взгляд темных глаз мало отличается по холоду и глубине от взгляда отрубленной палачом головы. Одного этого взгляда вполне хватало, чтобы понять: убить такого человека невозможно. Он либо заговорен от смерти, либо уже мертв, но еще не знает об этом. Помнится, аравийские дервиши рассказывали истории про бродящих мертвецов...»².

Как и в кошкинском варианте, идеологема «врага», реализуемая в отношении Тирца, подчеркивается акцентированием точки зрения Алги-мурзы, образ которого отчетливо снижен, но при этом пусть даже негативная традиция существования степняков оказывается соотнесена, хотя и частично, с общечеловеческой этикой, тогда как образ Тирца полностью из нее исключен. Ярким свидетельством этого становится эпизод испытания Тирца. Алги-мурза, пытаясь досадить Александру Тирцу, придумывает садистскую забаву, позорящую русских полонянок, однако Тирц не только не реагирует на происходящее, но и убивает старого невольника деда Антипа, живущего в кочевье из милости. При том, что существование невольника является совершенно беспросветным, оно тем не менее демонстрирует, пусть несколько размытую, соотнесенность традиции крымских татар с общечеловеческой нормой, которая полностью исчезает в новом деэтнизированном конгломерате, в полной мере реализующем идеологему «врага». Как отмечает Л. Гудков, «“бэкграунд” врага, чаще всего разворачиваются либо в семантике контркультурных явлений, либо в образах предателей и отступников, либо в образах “царства зла”, “вражеского мира”»³. «– Кто это? – поинтересовался русский, ощутив на себе его внимание. – Дед Антип, – проследил взгляд хозяин. – Невольник смоленский. Старый уже, разум отсох, руки слабые. Вот и

¹ Кошкин И. Илья Муромец.

² Прозоров А. Дикое поле

³ Гудков Л. Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции. С. 16.

ползает вместе с собаками, подъедается. <...> – Зачем он вам нужен? – поинтересовался гость. – Да не нужен он, – пожал плечами мурза. – Старый уже. – А чего тогда ползает здесь? – Так, объедки собирает, вместе с собаками. Кто же его кормить станет, из ума и сил выжившего? – Так какого хрена он тут у вас живет? – Всю жизнь при роде прожил, – опять не понял татарин. – Вот и ползает вокруг, куда ему деться? <...> Алги-мурза мгновенно потерял интерес к празднику. <...> Да еще дед Антип... Никчемный, конечно, невольник, хвоста ослиного не стоит. Вот только... Только помнил еще мурза свою няньку, грудастую Дашу, ее теплые прикосновения и отряхивающие его, упавшего несмышлениша, большие розовые руки. Помнил Витолда, сперва ходившего у седла, а потом долго ездившего позади, пока татарчонок окончательно не прирос к скакуну. Сейчас они, наверное, тоже ничего не стоят... И, разумеется, мурза, владеющий четырьмя кочевьями, подавать им пиалу с водой на смертном одре не помчится. Но вот так... Подползти к гостю за косточкой милости и уткнуться в землю... Увидеть такое, или просто узнать про такую кончину... ему бы не хотелось»¹.

Модель негативной стереотипизации определяет характер конструирования образа ромеев, однако в данном случае идеологема «врага», доминирующая в отношении степняков, полностью исчезает, уступая место другим проявлениям реваншистской стратегии. Образ ромеев в славянском фэнтези неизменно определяется статусом Византии как гибнущей империи, именно поэтому на первый план выходит механизм вырождения, который, в свою очередь, и обеспечивает появление примет негативной стереотипизации.

Прямым отражением Византии и Руси как гибнущей и рождающейся империи является роман Ю. Никитина «Княжий пир», причем, предметом авторской рефлексии становится идеологическая основа, формирующая идею империи. В романе реализацией этого становится ассоциативное сближение Царьграда с Вавилоном как архетипом гибнущего города: «Весь Царьград –

¹ Прозоров А. Дикое поле.

постояльный двор для тысяч народов, где уживаются все. За эти дни он <Залешанин – Т.Б.> так и не встретил ни единого грека. Одни ромеи. А ромеи – не народ, как думают на Руси, а как раз вот эти все, что живут тут, пьют и гуляют, а надо будет – возьмут оружие и будут защищать эти свои... свое право пить и гулять в богатом граде»¹. В других произведениях славянского фэнтези процесс вырождения Византии репрезентируется частотным обращением к стереотипу хитрого грека. Об укорененности данного стереотипа в русском сознании свидетельствуют пословицы, приводимые в словаре В.И. Даля: «Коли грек на правду пошел, держи ухо остро», «Грек скажет правду однажды в год». Подобный образный стереотип открыто транслируется и медийным дискурсом, примером этого может служить анимационный фильм «Илья Муромец и Соловей-разбойник», где он становится определяющим в восприятии Византии.

Свидетельством утраченного величия в романе Ю. Никитина оказывается также симуляция прежнего статуса Византии; дань, которую Царьград платит Руси, именуется послами подарками, пожалованными «царственными базилевсами ... в своей неизреченной милости»: «Владимир сдержанно усмехнулся. До чего же стыдятся базилевсы называть вещи своими именами! Не подарки это, а оговоренная дань, которой Царьград ежегодно откупается от набегов русов. <...> Только русы ... называют дуб дубом, а дань данью, в то время как ромеи панически боятся суда потомков, что вдруг да запрезирают пращуров за слабость...»².

Разрешение символического противостояния Византии и Руси помимо сюжетного уровня происходит через игровое переименование мифологемы троянского коня. «Княжий пир», как и большинство не только никитинских произведений, но и славянского фэнтези в целом, характеризуется довольно агрессивной позицией по отношению к христианству, которое чаще всего интерпретируется как попытка разрушения национальной идентичности Руси.

¹ Никитин Ю. Княжий пир.

² Там же.

Правда, в большинстве случаев подобный ракурс активизируется по отношению к греческому варианту христианства, выступающему одним из проявлений западной угрозы (декларативно этот тезис звучит в романе А. Прозорова «Слово воина»). В романе Ю. Никитина искоренение греческого христианства, стремящегося исказить национальную идентичность Руси, связывается с мифологемой троянского коня. Хитрость Одиссея переадресуется жрецу Белояну, по воле которого за одну ночь на холме вырастает церковь, в действительности оказавшаяся гигантским жуком, поглотившим всех именитых христиан, одновременно являющихся тайными сторонниками Ярополка; возникает эффект троянского коня наоборот: «– Нет, – сказал волхв, – ты сперва ответь: здорово? Одним махом избавились от Поликтета, Петра Рукастого, бояр Синегорских, братьев Заречных... правда, младший остался, но совсем отрок... Да и почти все христиане... ха-ха!.. сейчас блуждают по кишкам, а выберутся только из кишечника в виде...»¹.

Второй моделью конструирования образа «нации-соперника» в славянском фэнтези становится модель замещенной идентичности. С наибольшей полнотой она раскрывается во втором романе микропроекта Д. Янковского «Воин» – «Знак пути». Все три романа – «Голос булата», «Знак пути», «Шестой витязь» – характеризуются выстроенной национальной концептосферой, структурирующейся оппозицией «свой – чужой». Как следствие этого, смысловым наполнением данной концептосферы становится утверждение идейного комплекса русского реваншизма. Национальная концептосфера складывается из двух основных составляющих – «немецкие земли» и «поляки», объединяющим началом при этом выступает прагматизм, противостоящий не только системе этических ценностей русичей, но и затрагивающий антропологический аспект.

Ретрансляция мифологических смыслов оппозиции «свой – чужой», сводимых к поляризации «своего/человеческого» и «чужого/не-человеческого,

¹ Никитин Ю. Княжий пир.

демонического» обнаруживает себя на самых разных этапах развития литературы¹. В микропроекте В. Янковского активизация этих смыслов происходит через противопоставление Руси и «немецких земель», герой, попадающий туда и сталкивающийся с онемеченным соотечественником, обсуждает с ним само понятие «люди»: «– А на что такая сложность? У вас ведь лесов не меньше нашего, да и рек. Жили б как люди... – Как люди... Мы как раз людьми и живем, не то что вы – от зверей не больно разнитесь»².

Та же самая модель обнаруживает себя и в прозоровском романе «Земля мертвых»: «– Мастер, ты же образованный, цивилизованный человек. Чего тебе здесь делать? В Европу надо. Там науки процветают, ремесла, искусство. – Я чистоту люблю, – усмехнулся Росин. – А в твоей хваленой Европе человек только два раза в жизни моется: когда его крестят, и когда перед похоронами обмывают»³. Активизация данной модели представляет собой одну из граней преодоления гетеростереотипа о «звероподобности» русских, играющей важную роль в реализации реваншистской стратегии.

Модель замещенной идентичности актуализируется во втором романе Д. Янковского, причем на уровне концепта «немецкие земли» он реализуется, с одной стороны, в отношении национального образа жизни: «Немецкие земли встретили Жура ужасающей нищетой и грязью – затхлые города, тощие собаки, роняющие голодные слюны в толстый слой серой дорожной пыли, низкорослые деревеньки, прижавшиеся к неприступным на вид стенам замков в

¹ Если рассматривать только русскую литературу XX века, то более или менее открытое педалирование антропологического содержания, именно в контексте построения образа врага, может быть обнаружено в культуре послевоенного десятилетия в связи с активизацией тенденции отождествления «советской» и «русской» идентичности. Пересмотр структуры «советской» составляющей, реализуется, в том числе, за счет появления эталонного образа «человека» – «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Судьба человека» М. Шолохова, «Дорогой мой человек» по роману Ю. Германа (реж. И. Хейфиц) и т.д., предполагающего сближение антропологических и социоэтических характеристик. Позднее антропологическая акцентировка в отношении оппозиции «свой – чужой» широко представлена в русском фантастическом дискурсе, примером которого может служить цикл Ю. Петухова «Звездная месть».

² Янковский Д. Знак пути.

³ Прозоров А. Земля мертвых.

непередаваемом страхе перед окружающим миром. Все сырое, угрюмое, серое... Без радостной красоты русских торжищ, без румяных ухоженных девок, без резных теремов, и разухабистых витязей, рвущихся больше показать свою удасть, чем набить сундуки богатством»¹; «После русского стола, масляных блинов да жирных ребрышек с кашей, привыкать к горелой оленине пришлось долго»².

С другой стороны, через рокировку стереотипов национального характера, прежде всего стереотипа русской лени, который, переадресуясь немецкому характеру, становится обоснованием властолюбия как характерологической приметы «немецких земель»: «Власть... Отчего она так манит людей? Ведь это просто замаскированная лень. Ленивый сам по себе на печи лежит, а властелин лежит и указывает другим чего делать. Вот тебе и власть... Весь мир дрожит у твоих сапог, спеша выполнить каждый указ. Скучотища. Жизнь наперед – первую половину горбатишься зарабатывая золото, вторую властвуешь. То есть, дожив до старости, указываешь слугам дрожащими пальцами и гадишь в постель – все равно приберут, а до отхожего места добраться лениво»³. Предприимчивость же и инициативность, напротив, оказываются доминантами русского характера: «...над деньгами время не властно. Коль ты богатство накопил, то сын твой может и пальцем о палец не бить – будет богат от рождения, знатен. А у вас каждый раз все сначала»⁴.

Рокировка стереотипов национального характера становится доминантой конструирования образов поляков. Антигероический дискурс в отношении данных образов в романе В. Янковского «Знак пути» выступает кривозеркальным отражением героической доминанты русской идентичности. Акцентирование последней происходит благодаря косвенной соотнесенности событий романа с двумя ключевыми событиями российской истории: осада

¹ Янковский Д. Знак пути.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Москвы 1618 года и наполеоновское нашествие (князь Владимир имитирует свое бегство из Киева), при этом Киев ассоциативно сближается с Москвой (если учитывать, что В. Янковский выстраивает в своей трилогии концептологию власти, то подобное сближение совершенно естественно).

Окончательная девальвация образного ряда поляков связана переадресацией национальных стереотипов «гордый лях» и «польский гонор», причем в отношении последнего имеется в виду автостереотипизация. Как отмечает И. Рудик, «В польском языке “гонор” – лексема с положительными коннотациями и означает “честь, достоинство”. Это слово, пришедшее из латыни (*honor*), сохранило свое исходное значение во многих языках (например, во французском и английском). В русском языке в лексеме “гонор” заложена негативная оценка. Так, в словаре Ушакова гонору дается определение: “Чванливое высокомерие, заносчивость”. Изначально гордость и заносчивость были чертами, приписываемыми шляхтичам, в дальнейшем эти признаки были перенесены на всю польскую нацию»¹.

Проблема чести в романе начинает обсуждаться с первых же эпизодов пребывания поляков в городе, причем возникает достаточно устойчивая поляризация образов польского князя Бутияна и русского купца Перемыха, который, вступаясь за честь своих жен, ведет себя как воин, выступая против десяти врагов. Поведение Перемыха вполне укладывается в рамки стереотипов «гордого ляха» и «польского гонора», тогда как в отношении польского князя фиксируется полная утрата понятия чести: «— Прости, князь! – виновато вымолвил он <воевода – Т.Б.>. – Я просто хотел сказать, что надо быть осторожнее. Русичи не прощают бесчестья, у них вообще в голове все иначе. Вот для тебя было бы бесчестьем сдать город превосходящей силе? – Ну... Это проигрыш. Но честь можно сохранить красивой и правильной сдачей. – Верно. А они этого НЕ ПОНИМАЮТ. Для них любая сдача – позор. Они даже в кости

¹ Рудик И. Польский стереотип в поэзии М.И. Цветаевой // «Идеологическая география» Российской империи: пространство, границы, обитатели: коллектив. монография. Тарту, 2012. С. 500.

играют до последних порток. И чаще всего честью называют не красивую сдачу, а красивую смерть. Бутиян передернул плечами – даже само это слово веяло страшной могильной сыростью, забвением, тленом. Как можно его произносить без содрогания? Нееееет! Даже думать об этом жутко»¹.

Конфликт между купцом и польскими воинами включается в оппозицию «цивилизация – варварство», этическое разрешение которой связывается с появлением лермонтовского «следа» («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»). Оппозиция «цивилизация – варварство» выстраивается по тому же самому принципу переадресации, которая характеризовала концепт «немецкие земли», с той же самой функциональной направленностью – разрушением гетеростереотипа звероподобности русских. Актуализация данной оппозиции связывается с решением польских оккупантов цивилизовать дикую Россию, что выливается в процесс насильственной христианизации, заявляющий о себе запретом многоженства. Перемых, вышедший с двумя своими женами, сталкивается с польскими пехотинцами, требующими от него формального отказа от жен.

Принципиальна предваряющая характеристика купца, настойчиво дегероизирующая его образ: «Был он купчишкой средней руки, особым златом не ворочал, но трудился усердно, жен не обижал, любил, баловал, но среди соседей слыл жадноватым и необщительным. Эдакий, сам себе на уме. Купцы его ранга имели и по три жены, и по четыре, а этот не только двумя ограничился, но и в конюшне всего три коня, да кобыла тележная, из прислуги кухарка, водонос да два истопника. Прижимистый такой мужичок»². Окончательным знаком дегероизации становится предполагаемый сценарий разворачивания событий, возникающий у русских богатырей Ратибора и Микулы: «Ратибор с Микулкой не озираясь прошли мимо, потому как все было ясно в этой назревающей ссоре. Купчишка либо проглотит оскорбление, либо

¹ Янковский Д. Знак пути.

² Там же.

еще поржет заодно с поляками, лишь бы не прогневить»¹. Однако сценарий не срабатывает, вместо этого актуализируется русификация польского стереотипа, причем, поляки демонстрируют умеренность и рационализм, стремясь сгладить возникший конфликт («Поляки уже сами не рады были затеянной ссоре, потому как воевода дал ясный наказ – горожан не тиранить зазря, чтоб не взбунтовались, собачьи дети»), тогда как купец обнаруживает прямо противоположные свойства именно национального, а не индивидуального, учитывая заявленную прижимистость, характера: «Давай, при людях скажи, что одна жена, а другая ее подружка. И расходимся. У нас, чай, тоже дела есть. – Дурень ты... – грустно ответил купец. – Как же я такими словами могу обидеть одну из жен, с которыми боле десятка лет прожил? Перед честным людом отречься от матери моего ребенка? Хрен вам... Вот и весь сказ»².

¹ Янковский Д. Знак пути.

² Там же.

Глава IV. АНГЛИЙСКИЙ КОМПОНЕНТ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ

Этиология жанра фэнтези тесно связана с тремя источниками – волшебной сказкой, рыцарским романом и произведениями основоположника жанра Дж. Р. Толкина. Влияние последних двух проявляется и в том, что английский компонент становится одним из основных в русской литературе фэнтези, во многом организуя не только сюжетную картину и создавая определенный англизированный и романтизированный в духе Средневековья «орнамент», но и определяя идеологию некоторых произведений.

Восприятие английской фэнтезийной картины мира, которая в той или иной степени предопределена условной средневековостью, сюжетными схемами рыцарского романа и толкиновскими «обитателями», может быть вполне непосредственным. Ряд авторов, таких как В. Ковальчук (пишет под псевдонимом Ярослав Коваль, И. Ковальчук), Г. Романова, используют схему рыцарского романа или уже существующих произведений жанра для создания псевдоисторического или «сказочного» фэнтези («Тайна лорда Мортон», «Свой дракон», «Двое из Холмогорья»), эксплуатирующего стереотипы названных жанров, трансформируя темы и образы, составляющие поверхностный слой литературы эпохи романтизма (король Ричард I, девушка-змея (И. Ковальчук), устойчивый «набор» мифологических персонажей (эльфы, гномы, волшебники) или сюжетные схемы фэнтези (школа волшебства «МИФ», погоня за артефактом (Г. Романова)). «Артуровский» сюжет может использоваться в хронотравелогах (например, В. Свержин «Все лорды Камелота»). Оставаясь в рамках традиции М. Твена («Янки при дворе короля Артура»), авторы такого рода обычно используют преимущественно авантюрный потенциал сюжета¹. Такая литература обычно не имеет

¹ В случае с В. Свержиным национальные смыслы могли бы оказаться слишком сложными, учитывая, что это автор еврейского происхождения, живущий на территории Украины и пишущий на русском языке.

национального содержания, часто в силу того, что ее авторами нередко являются женщины, в ней вычленяется лишь более-менее выраженные гендерные смыслы. Она по-своему симптоматична, так как демонстрирует существующую тенденцию к ориентации на английского «другого» в литературе фэнтези, но не входит в сферу наших интересов.

Мы сосредоточим свое внимание на творчестве тех авторов, которые создают более или менее концептуализированную с точки зрения национальной проблематики картину мира и определим роль европейского и прежде всего английского компонента в ней. Значение национально-политической проблематики для жанра фэнтези в целом трудно переоценить, во-первых потому что она была одной из определяющих в картине мира «основателя» жанра¹, а во-вторых потому, что суггестивный потенциал фэнтези настолько высок, что позволяет практически открыто транслировать авторские концепции национального развития, рассчитывая на быстрый отклик в обществе, о чем свидетельствуют многочисленные сообщества «ролевики», более или менее сращенные с националистическими сообществами: «Исследование приводит к выводу о том, что славянские фэнтези читают не дети, любящие фэнтези-сказки, а взрослые, остро переживающие проблемы национальной идентификации. Этим читателей привлекает в славянских фэнтези то, что сближает последние с авантурным романом и боевиком: действие, приключение. С другой стороны, эта группа читателей интересуется политикой, историей – а славянские фэнтези предоставляют именно нарративизированные, мифологизированные варианты истории»².

Предварительно отметим, что британский, английский компонент в творчестве русских авторов «фэнтези» часто выступает как представитель «европейского», поэтому европейский и английский контексты воспринимаются как синонимичные и семантически связанные с понятиями

¹ См. об этом: *Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в русской и английской литературе. С. 353 – 371.

² *Криницына О.П.* Славянские фэнтези в современном литературном процессе... С.22.

«западной культуры» и/или «западной цивилизации». Исключением является северный, «варяжский» компонент, который в силу исторических смыслов, характерных для этого жанра, играет иную роль и ассоциируется скорее со значением западного или северного «варварства»¹; кроме того, есть в русском фэнтези отдельные произведения, выстраивающие новую мифологию западных народов, так или иначе связанных с Россией на одном из исторических этапов ее развития (например, «польский» или «варяжский» тексты).

В этой главе мы сосредоточим свое внимание на одном из наиболее значимых в силу названных культурологических причин условно «английском» тексте отечественного фэнтези. Помимо упомянутых причин значимость этого текста обусловлена исторически сложившимся соперничеством двух крупнейших империй, которое породило в обеих культурах представление о мессианской роли собственной нации. Это представление в известной степени сохраняет свою актуальность до сих пор².

Можно говорить о трех типах включения «другого» в русскую фэнтези:

1) построение картины мира под влиянием представления о Западе как утопии (1990-е годы), этот тип не имеет выраженного национально-культурного значения;

2) построение картины мира по аналогии с картиной мира европейского фэнтези (это связано прежде всего с всеобъемлющим влиянием толкиеновской традиции), что влечет за собой включение в топографию романов традиционных английских «мест силы», таких как Стоунхендж, и артефактов, таких как священный Грааль, а также включение в сюжет романа героя-помощника, представляющего западную культуру, что связано с влиянием контекста рыцарского романа, особенно артуровского цикла. Этот

¹ См., например, образ варягов-наемников в романе М. Успенского «Там, где нас нет» (*Успенский М.* Там, где нас нет. М.: Азбука: Азбука-фэнтези, 1998. С. 119 – 120) или историю берсерка Хренли Щитоеда в романе «Время Оно» (*Успенский М.* Время Оно. М.: Азбука: Азбука-фэнтези, 2000. С. 53).

² См. об этом: *Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в русской и английской литературе. С. 18.

тип, создавая чаще всего свой национальный миф, имплицитно сориентирован на трансляцию или трансформацию толкиновской модели.

4.1. «Западническая» традиция русской литературы фэнтези

Начиная с менее концептуальных построений, можно отметить тех авторов, которым присуще своего рода «западничество» и для которых фэнтезийный «другой» мир – это европеизированный мир «нормальных» ценностей. Образцом «западнической» ветви русской литературы может выступить творчество Макса Фрая. Мир Фрая построен по классической для жанра схеме двоемирия, противопоставления «здесь» - обычного реального (российского) мира, в котором до определенного момента живет герой, и «там» – мира, в который он попадает чудесным образом, в данном случае на «особом» трамвае, соединяющем два городских пространства. Одна из главных задач автора – художественное воплощение собственной системы представлений, ядром которой становится идея множественности миров, демиургических способностей личности и возможности путешествий в вымышленные миры (миры снов).

Основой философии, излагаемой в проекте, послужила, как указывает и сам автор, философия Карлоса Кастанеды, вошедшая в моду с начала 1990-х годов. Национальные смыслы, возникающие в цикле, не являются здесь, насколько можно судить, результатом продуманной национальной концепции, а скорее результатом трансляции неких личных симпатий или антипатий авторов (главным образом Светланы Мартынчик). Так, «еврейский» говор главного магистра Ордена Семилистника Мони Маха очевидно связан с «одесским» опытом жизни автора, она же неоднократно говорила в своем интервью о травматичном для нее взаимодействии с советской реальностью и «европейских» предпочтениях¹. Несмотря на то, что она основана на

¹ Светлана Мартынчик провела детство в военном городке в Германии, в ряде интервью она рассказывает о сложной адаптации к одесской реальности: *Хейн Т.* В гостях у Светланы

субъективном опыте, система национальных представлений, транслируемых в этом цикле весьма симптоматична для российского общества 1990-х – 2000-х годов, поэтому заслуживает внимания. Предварительно надо отметить, что в целом литературный контекст романа соответствует современной «всеядности» литературы, претендующей на жанр «юмористического» фэнтези, но одна литературная реминисценция, которая в явной форме присутствует в цикле – это отсылка к рассказу Г. Уэллса «Маленькая зеленая дверь в стене», в романе «Гнезда химер» опять же связана английской традицией; тем не менее, говорить о приоритете именно английской литературной традиции, в отличие от литературы второго типа, здесь не приходится, речь идет именно о социокультурной ориентированности на «другой» мир.

Образ жизни обитателей Соединенного Королевства в романах вполне прозрачно соотносится с европейским образом жизни, как он представляется прежде всего российскому наблюдателю¹. Герой произведения большей частью занимается любимой работой, приносящей больше денег, чем необходимо, пользуется многочисленными привилегиями, проводит свободное время в бесчисленных кафе столичного города Ехо, старинного, красивого и уютного, где давно в прошлом внутренние конфликты, а преступность – нечто аномальное и более менее легко разрешимое (благодаря деятельности «Тайного сыска»), со спокойными и умеренными гражданами, таким же спокойным отношением к насущным проблемам граждан (о чем говорит наличие квартала свиданий для необременительных встреч на один раз). Если мир Ехо – столицы Соединенного Королевства – устроен по европейскому образцу, то мир королевства в целом узнаваемо сориентирован на британский образец.

Мартынчик// <http://max-frei.net/int5.html>. В последнее время она живет в Вильнюсе: «это один из лучших городов для жизни, который я знаю»; *Петерс И.* История творчества писателя Макса Фрая. Интервью с Светланой Мартынчик на Радио Свобода 11.08.2010// <http://www.svoboda.org/content/transcript/2124893.html>).

¹ Существует несколько источников, которые посвящены соотнесению определенных мест Ехо и Нюрнберга, хотя автор настаивает на соотнесении Кеттари и Нюрнберга, а Ехо соотносит скорее с Прагой. <http://www.max-frei.net/int2.html>.

Важным элементом образа жизни героев является их способность к магии. В романе противопоставляется Истинная магия (скрытая, способность к которой проявляют «настоящие» маги, т.е. герой и другие маги) и Очевидная магия, являющаяся показателем слабых магических способностей. Магический компонент, если он не связан с деятельностью главного героя или философским планом цикла, явно указывает на влияние британской традиции. В этом случае речь идет об архаичной магической традиции, которая скорее осложняет жизнь «настоящих» магов или требует их присутствия и преимущественно соответствует традиционному набору «фэнтезийных» штампов, место которых не столь значительно, как у других авторов. В романе «Дорот-повелитель Манухов» обыгрывается сюжет об артуровском мече. Легендарный король Соединенного Королевства Мёнин ассоциируется с британским Артуром посредством многократно упомянутого меча Мёнина, выкованного для него королем эльфов¹, обитающим в Шимурэдском лесу, название которого вполне созвучно названию Шервудский лес. В нескольких романах упоминается о наличии в государстве эльфов, прежде всего, обыгрывается борьба работников Тайного сыска с эльфийскими деньгами, кельдиями, которые, как и положено, исчезают после расчета². Устарелость таких традиционных «фэнтезийных» народов как эльфы обозначена небольшим сюжетом о деградации эльфов в результате повального пьянства, что уравнивает образ древнего народа с образами диких, нецивилизованных народов, чье знакомство с цивилизацией ограничивается восприятием ее пороков (эта история известна литературе еще с «Бури» Шекспира)³, завершающимся символической сценой гибели эльфов⁴. В то

¹ Имя короля эльфов – Токлиан – видимо является прямой отсылкой к фамилии Толкиен. Такое нарочитое снижение образа скорее всего связано с тем, что Светлана Мартынчик не оценивает романы последнего слишком высоко: «неплохая книжка – одна из многих неплохих книжек, подвернувшихся мне под руку», и не признает его серьезного влияния на цикл. <http://www.max-frei.net/int2.htm>

² См.: *Фрай М.* Тайна клуба Дубовых Листьев. М.: Амфора, 2004. С. 34 – 35.

³ См.: *Фрай М.* Дорот-повелитель Манухов. М.: Амфора, 2004. С. 38, 46.

⁴ Там же. С. 248 – 249.

же время постоянно присутствующий в груди главного героя невидимый для других меч Менина придает сэру Максу дополнительное могущество.

Более серьезно магический компонент увязывается с сакральной ролью монарха, выполняющего недоступную никому другому функцию управления стихиями Земли при помощи особой магии («Чуб Земли»): «Мы, Короли, вовсе не подчиняем природу своей воле, не заставляем ее потворствовать нашим капризам, а лишь помогаем этой прекрасной земле по мере своих скромных сил. Смягчаем ее буйный нрав, развлекаем ее как можем, радуемся, когда у нас получается ей угодить»¹. Сакрализация образа монарха через обозначение его природной функции вполне соответствует европейской и – уже – английской литературной традиции. В целом же традиционный «фэнтезийный» набор выглядит архаично на фоне традиционного, но все же урбанистического мира Фрая.

Если магический компонент в романе представляет традиционный материал английского фэнтези как архаичный, тем самым отстраняясь от этой литературной традиции, то в социоисторическом аспекте соотнесенность мира Фрая с Британией вполне очевидна, хотя бы уже по названию «Соединенное Королевство»². Образ жизни и образ мыслей, типичный для его обитателей, также «работают» на эту ассоциацию, как и обозначение «лорды» или «джентльмены» для представителей знати. В романе «Дебют в Ехо» появляются даже своего рода правила поведения «настоящего джентльмена» в изложении старого слуги, что вполне соотносится с британской традицией, во всяком случае, воспринятой из английской литературы³. В «Тайне Клуба Дубовых Листьев» обыгрывается еще одна чисто английская особенность Соединенного Королевства – принадлежность практически каждого из граждан к определенному клубу со всеми атрибутами, ассоциирующимися с английским

¹ Фрай М. Чуб Земли. М.: Амфора, 2006. С. 224.

² Полное название «Соединенное Королевство Угуланда, Гугланда, Ландланда и Уриуланда, а также графств Шимара и Вук, земель Благостного ордена Семилистника, вольного города Гажин и острова Муримах» только усиливает ассоциацию.

³ См.: Фрай М. Дебют в Ехо. М.: Амфора, 2010. С. 50 – 53.

идентичностью – ежегодными неформальными собраниями, сопровождающимися обильными возлияниями, наличием необычных традиций¹. Само название, связанное с дубом, одним из «растительных» символов Британии, уже симптоматично. В королевстве с почтением относятся к животным, все, начиная с короля, «великого любителя живой природы»², да и встречает Макса в новом мире Хуф, щенок с бульдожьей мордой³. Существенна особая форма правления монарха, который фактически не управляет государством, так как во главе его находится победивший в магической войне Орден Семилистника, а играет скорее роль «декоративного» правителя, внешнее почитание которого, связанное с особыми церемониями, скрывает истинное положение вещей. В описании жизни Соединенного Королевства большая роль отведена историческому компоненту, многие расследуемые преступления связаны с историей противостояния различных магических орденов, обоснование прошлым имеют большинство назначений на важные посты⁴.

Политика Соединенного Королевства в отношении других государств также напоминает британскую. Например, королевство использует лесть в отношении политиков далекого Арвароха, в то же время «мы еще и тайно финансируем тамошних повстанцев, мятежников и других великовозрастных хулиганов»⁵. Первенство Соединенного Королевства в мире Фрая неоспоримо, что подчеркивается преимущественно иронически-сниженным изображением представителей других народов и стран. Так, арварохцы забавны своим поклонением птицам буривухам, а проявлением приязни к Алотхо, послу

¹ «У нас хороший клуб ... маленький, но эксцентричный», – рассказывает Меламори о своем клубе Громовых ревунов Максу, когда он наблюдает вполне эксцентричный ритуал приветствия членов клуба (*Фрай М.* Тайна клуба Дубовых Листьев. С. 49 – 50).

² См.: *Фрай М.* Корабль Арвароха и другие неприятности. М. Амфора, 2009. С. 96.

³ Бульдог, как известно, порода, являющаяся символом Британии (*Фрай М.* Жертва обстоятельств. М.: Амфора, 2004. С. 57).

⁴ Так, генерал полиции Бубута, чей образ описан с явным сарказмом, получил свой пост потому, что прикрыл своего короля Гурига VII в битве при Кухутане (См.: *Фрай М.* Болтливый мертвец. М.: Амфора, 2005. С. 177).

⁵ *Фрай М.* Корабль Арвароха и другие неприятности. С.52.

Арвароха, становится согласие считать его «дальним родственником из провинции»¹. Гражданин еще одного государства, Изамона, Рулен Багдасыс, чье грубирование, говорение в нос, пристрастие к нарядам и любвеобильность создает определенную «французскую» ассоциацию, которая странным образом сочетается с кавказской², является главным комическим персонажем романа «Корабль Арвароха».

«Британская» ассоциация Соединенного Королевства поддерживается и характерным для главного героя и представителей Его особым мышлением, представляющим собой традиционный «колонизаторский» амбивалентный штамп, который, с одной стороны, предполагает культурное приятие древних «восточных» цивилизаций и признание преемственности по отношению к ним (Угуланд), с другой стороны, – это снисходительное пренебрежение к «малоразвитым» народам, высшей степенью приязни в отношении которых выступает согласие принять их в империю. Именно в этом, чисто «колонизаторском» духе выдержана история Макса в качестве правителя кочевников Хенха из Пустых земель. История кочевников написана в традициях западного ориентализма³. Здесь присутствует и иронически-снисходительное описание «диких» нравов кочевников (внешний вид, привычка путешествовать на менкалах, похожих на лосей, присланные в распоряжение «правителя» жены⁴, нелепые обряды), постоянные указания на их примитивность и готовность к признанию любой воли «повелителя»⁵. Узнаваемым «восточным» штампом являются и упоминания Куманского халифата, с навязчивым гостеприимством, пристрастием к сладкому и прочими

¹ См.: *Фрай М.* Корабль Арвароха и другие неприятности. С. 218.

² Там же С. 46. Изамонцы появляются и в романе «Темные вассалы Гленке Тавала», где демонстрируют такую же приверженность меховым шапкам, и почти точно цитируют слова Рулена Багдасыса о старейшинах: «Иначе они спустятся с гор, и тогда будет беда! Просто беда!» (*Фрай М.* Темные вассалы Гленке Тавала. М.: Амфора, 2004. С. 35).

³ Термин Э. Саида (См.: *Саид Э.* Ориентализм / пер. с англ. А.В. Говорунова. М.: Рус. мир, 2006. 640 с.).

⁴ См.: *Фрай М.* Тень Гугимагона. М.: Амфора, 2006. С.160.

⁵ История превращения Макса в царя кочевников описана в романе «Корабль Арвароха и другие неприятности».

атрибутами¹. Колониальное мышление главного героя, Макса, ни в коей мере не становится предметом авторской рефлексии, а воспринимается как стандарт для «цивилизованного» человека.

Существенное место в цикле занимают путешествия, которые можно разделить на путешествия в иные миры, не имеющие обычно «национального» содержания и путешествия по Соединенному Королевству, которые транслируют трансформированные, но узнаваемые национальные стереотипы. Жанр путешествия, тема открытия новых, чаще всего «диких» земель, неразрывно связаны с традицией английской литературы, а сами путешествия – с образом жизни представителей Британской империи, поэтому значимость путешествий в жизни героев цикла также усиливает «британский» ассоциативный план, тем более что среди важных героев цикла имеется пират Анцифа, брат Мелифаро, и многие истории связаны именно с мореплаванием.

Примечателен роман «Гнезда Химер», где сюжет путешествия становится основным. Здесь к английской литературной традиции отсылает образ грэу, явственно напоминающих свифтовских иеху, только еще более сниженный по сравнению с ними². Миры, посещаемые героем, прямо или косвенно соотносятся с реальными национальными мирами, например, мир мудрецов Вурундшундба напоминает мир индийских йогов. Восприятие автором (Светланой Мартыничик) или авторами (и Игорем Степиным) «собственного» национального мира проявляется в романе через образ страмослябов, племени пиратов, национальные особенности которых не оставляют сомнений в их родстве со славянскими племенами (на что прямо указывается в приложении³) и отношении к ним автора. Одежда пиратов, состоящая из просторной рубахи и полосатых штанов, обувь, напоминающая лапти, их пристрастие к нецензурной брани (автор играет созвучиями), беспробудное пьянство, грубость и лень – все

¹ См., например, посещение Максом трактира «Мед Кумона» (*Фрай М.* Темные вассалы Гленке Тавала. С. 16 – 22).

² Основное питание грэу – отходы человеческого организма.

³ «Насколько я понял, они потомки древних славян, каким-то чудом совершивших путешествие между мирами» (*Фрай М.* Гнезда Химер. М.: Амфора, 2006. С. 469).

это создает чрезвычайно сниженный образ, заставляющий вновь вспомнить о свифтовских иеху. В конце романа есть описание народов мира Хомана, куда попал герой, в отличие от других народов, «культура» страмослябов представлена только календарем, содержащим преимущественно праздники и перечисления именин, причем имена в большинстве весьма неблагозвучны, что вполне точно передает отношение авторов к славянскому фольклору (главным силачом и великаном здесь является Пучегор), народным традициям и народу в целом. Отсутствие в этом народе женщин и увлечение скотоложством дополняет резко негативную картину. Характерно стремление героя как можно быстрее расстаться с представителями этого народа (он совершает это, ограбив предварительно страмослябов) и явно выраженный страх перед общением с ними, напоминающий его ужас перед встречей с представителями «своего» мира¹.

В целом, образ Соединенного Королевства создан как альтернативная реальность, фэнтезийная, но при этом имеющая европейский и преимущественно британский облик. Своеобразие цикла состоит в том, что в нем английский компонент воспринимается не через литературную традицию фэнтези или опосредованного фэнтези рыцарского романа, а через социокультурный, имперский идеал, воплощающий представление о «настоящем» западном мире. Цикл Макса Фрая, посвященный мирам Ехо является, на наш взгляд, одним из ярких литературных проявлений того типа эскапизма, который был весьма характерен для настроений отечественной интеллектуальной публики 1990-х – начала 2000-х годов и характеризовался убежденностью в том, что переезд в «нормальный» европейский мир является оптимальным решением большинства проблем для представителей этого слоя.

¹ Ассоциации со «своим» миром герой особо не скрывает: «Как все это напоминает времена моей юности, – весело подумал я. – Один приятель пьян в стельку, другой обожрался какой-то психотропной дрянью...» ((Фрай М. Гнезда Химер. С.247).

4.2. Роль образа Британии в национальном мифе России

Вторая, гораздо более распространенная функция английского компонента в русском фэнтези связана с созданием разнообразных моделей национального мифа и стремлением в его рамках к утверждению мессианской роли России, что связано со стремлением определить значимость России в мировых процессах путем «дотраивания» мировой истории через включение в нее «тайных», «неизвестных» ранее альтернативных компонентов. Фэнтезийные миры, как утверждает Л. Фишман в статье «"Профессор был не прав!"». Мультикультуралистский проект фэнтези», с одной стороны реализующие своего рода мультикультуралистские утопии, когда представители всех рас совместно выступают на борьбу со злом, с другой стороны утверждают заданность и неизбежность культурных различий, при которых мессианская функция также задана по отношению к определенной расе и герою как ее представителю¹.

В этой связи наблюдается тенденция к утверждению роли России в мире, в том числе через участие в древней истории и мифологии, и в связи с этим к актуализации мифа об ее «изначальном» могуществе, что ведет к «присвоению» ведущих европейских мифов, как правило, посредством механизма ремифологизации. Как справедливо отмечает О.П. Креницына, современное «славянское» фэнтези строится на нескольких мифах, обосновывающих идею национальной исключительности: «славяне – прямые наследники ариев (что нашло отражение в многочисленных романах С. Алексеева); языческий период развития славян есть не что иное, как «золотой век» нации (эта идея воплотилась в произведениях Ю. Никитина, Е. Дворецкой), славяне превосходят другие народы по знаниям, умениям, легендарным достижениям (романы М. Семеновой, Ю. Никитина, А. Прозорова

¹ См.: Фишман Л. ««Профессор был не прав!»». Мультикультуралистский проект фэнтези» // Дружба народов. 2007. №5 // URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/5/kr14.html>.

и других)»¹. Активность славянского фэнтези, основанного на арийском мифе, отмечает и В. Шнирельман: «"арийская идеология" тесно связана с популярностью расовых представлений и ксенофобских настроений. Она формируется и поддерживается целым направлением художественной (фэнтези) и научно-популярной массовой литературы, развивающей расовые и ксенофобские мифы и рисующей вечную конфронтацию "руссов-арийцев" с "чужаками"².

В то же время понимание европоцентризма уходящей цивилизации входит в некоторое противоречие с утверждением вневременной провиденциальной роли России; решением этой проблемы становится введение образа западного «помощника», предназначенного для передачи России ведущей роли в мире. Таким образом, намечается основная тенденция взаимодействия западного (английского) с русским в отечественном фэнтези, которая характеризуется, как уже говорилось, присвоением европейского культурного наследия и легитимизацией этого присвоения либо посредством выявления якобы неизвестных ранее более древних русских источников мировой цивилизации, либо русского участия в ее построении, где западный герой выступает лишь помощником русского сверхгероя, т.е. через механизм ремифологизации.

Как известно, одним из наиболее мощных британских мифов, питающих современную литературу фэнтези, является миф о короле Артуре, который стал объектом присвоения в российской околоисторической публицистике еще в 1990-е годы³. Этот миф подвергся дальнейшему переосмыслению в середине двухтысячных уже в англоязычной околонаучной литературе в связи с

¹ Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе... С.16.

² Шнирельман В.Н. «Арийская» идея и политика идентичности в эпоху постмодерна // Вестник РГНФ. 2011. № 3 (64). С. 30.

³ См.: Носовский Г.В., Фоменко А.Т. Новая хронология Руси, Англии и Рима. М.: МГУ, Изд-во Учебно-научного центра довузовского образования МГУ, 1995. Т. 1: Русь; Т. 2: Англия и Рим (1996). Гл. 17. Параграф 14: Знаменитый английский Король Артур – это отражение Орды, вторгшейся на Британские Острова в XIV – XVI веках.

появлением «сарматской» версии артуровского мифа¹. На Западе сторонники версии Говарда Рида часто не готовы признать сармата в самом короле Артуре и одновременно с сарматской версией придерживаются и представления о том, что предводителем сарматских наемников был все же римлянин (предположение о том, что Луций Арторий Каст, римский военачальник — это король Артур, было впервые высказано Кемпом Малоуном в 1924 г.). Этой версии придерживаются создатели голливудского фильма «Король Артур» (реж. Антуан Фукуа, 2004 г.), способствовавшего росту интереса к сарматской версии, которая получила большое распространение и в массовой литературе.

В России сторонники альтернативных версий происхождения короля Артура придерживаются более радикальных воззрений. Так, в известной монографии Г.В. Носовского и А.Т. Фоменко, представляющей один из ранних вариантов «альтернативной» исторической науки, королю Артуру посвящена целая глава, где его имя расшифровывается как Рекс-Орд-рус, т.е. царь Орды Рус, а его правление связывается с Ордынским завоеванием². Аналогичную позицию занимает Ю.Д. Петухов, писатель-фантаст, чьи статьи и книги на тему русских корней практически всех древних цивилизаций, в том числе и короля Артура, пользуются большой популярностью в российских кругах, склонных к национальному мифотворчеству с использованием научной парадигмы. Приведем цитату из его недавней книги «Норманны. Русы Севера»: «Возьмем даже островную Англию: легендарный король Артур — это не что иное, как славянорусский Яр-тур (вариант Буй-тур) — этноним и мифообраз неразделимы; Уэльс-Вэлс — есть одна из сотен тысяч производных в Европе от русского «волос-велес» во всех значениях теонима; основатель англосаксонской династии Рэдвальд — это искаженное типичное русское

¹ *Malcor L. Littleton S. From Scythia to Camelot: Radical Reassessment of the Legends of King Arthur, the Knights of the Round Table and the Holy Grail. Lnd, NY, 2000; Reid H. Arthur the Dragon King: How a Barbarian Nomad Became Britains Greatest Hero, London: Headline, 2001.* Авторы исследовали параллели между легендарными эпосами древних британцев и нартов, которых исследователи возводят к древним обитателям Причерноморских степей: скифам, сарматам и аланам.

² *Носовский Г. В., Фоменко А.Т. Новая хронология Руси, Англии и Рима.*

двойное имя Родволод (вариант Рудволод — «рыжий-красный владетель»); и так до бесконечности»¹. Аналогичных позиций придерживаются многие известные в интернет-кругах создатели «научной» версии русского происхождения практически всех древних цивилизаций. Можно упомянуть В. Чудинова², Л.О. Рыжкова³, существует и множество других исследований, чьи научные корни следует искать еще в трудах славянофилов А.К. Толстого и А.С. Хомякова, советского академика Б.Рыбакова, переводчика и популяризатора «Велесовой книги» А. Асова и др.

Такого рода присвоение оказывается весьма плодотворным в русском фэнтези и порождает целый ряд уже художественных построений, основанных на этом механизме. Рассмотрим его на примере трилогии М. Успенского о Жихаре («Там, где нас нет» (1995), «Время Оно» (1997), «Кого за смертью посылать» (1998)) и произведений Ю. Никитина, в которых британский компонент играет существенную роль («Святой Грааль» (1994), «Стоунхендж» (1994), «Откровение» (2006)).

Трилогия М. Успенского представляет собой яркий пример фэнтезийного мифологизма, основанного на неоязыческих построениях, главная цель которых — доказать мессианскую роль России через утверждение ее превосходства над остальными культурами, одним из способов чего становится арийский миф. Так, главный герой трилогии Жихарь ассоциируется с индийским богом рыжеволосым (в индийских источниках — чаще черноволосым) Рудрой, который неоарийскими мифотворцами обычно соотносится с Родом, славянским богом-создателем. Задача неоарийской мифологии защитить первенство Руси как наследницы арийской культуры, но в

¹ Петухов Ю.Д. *Норманны. Русы Севера*. М.: Метагалактика, 2003. 320 с. // URL: <http://lib.rus.ec/b/210291/read#r>.

² См.: Чудинов В. *Пирамиды Англии*, 2012 // URL: http://runitsa.ru/publications/publication_566.php#38831.

³ См.: Рыжков Л.О. *О древностях русского языка*. М.: Древнее и современное, 2002. 368 с. // URL: http://www.textfighter.org/raznoe/Linguist/rugk/ryjkov_1_o_drevnostyah_russkogo_yazyka_yazykoznanija.php.

то же время сохраняется необходимость демонстрации ее связи с европейской культурой, роль которой последовательно снижается.

Обширный цикл Ю. Никитина, в котором рассматриваемые романы являются лишь небольшой частью, по праву считается одним из наиболее значимых текстов «славянского» фэнтези, основоположником которого называют его автора. Обоснование раннего происхождения славян становится сюжетным центром цикла¹. Главный герой Никитина – калика Вещий Олег – вполне отвечает определению, данному герою славянского фэнтези в работе О.П. Криницыной: «Традиционный герой славянского фэнтези, унаследовавший черты героя западного фэнтези (он всегда на стороне добра, на него возложена миссия по спасению мира, выполняемая в процессе путешествия), имеет и специфические черты. Если герой традиционного фэнтези, по определению исследователей, – “отважный воин, добивающийся справедливости с мечом в руке и не брезгающий использовать магию” (Фрумкин 2004: 134), то герои славянского фэнтези, хоть и путешествуют порой с мечом в руке, не являются воинами»².

В обоих романах происходит постоянный диалог между Рападом и Востоком, исход которого предрешен авторской позицией, проявляющейся в последовательном снижении образа западного мира. Снижение роли Запада в романах М. Успенского реализуется в юмористически искаженных названиях стран (Бонжурия, Наглия, Неспания), а также в иронической подмене, связанной с концепцией «дурной бесконечности» в романе, благодаря которой язык американских боевиков выступает в качестве «высокого слога вызова героев седой незапамятной старины»: король Артур приводит следующий «пример» такого языка: «Ублюдки, педики, задницы, бычье дерьмо! Вы имеете право не отвечать на вопросы, сделать один звонок и получить бесплатного

¹ См.: Рыжков Л.О. О древностях русского языка. С.18.

² Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе... С.11.

защитника, если вы не в состоянии нанять его!»¹. Американские фильмы используются в качестве сюжетной основы старинной песни (Рапсодище поет песню на сюжет «Крестного отца»²), что сводит западную культуру к ее «результату» – американской массовой культуре. Снижению Запада служат и некоторые образы, например, Милорда глупого, который отвечает на вопросы умно, пространно, но невпопад, и получает ироническую «национальную» характеристику: [умеет делать] «все, что Глупому Милорду положено: ржаное вино пить, овсяную кашу лопать, в кости играть, спорить на денежный заклад, верхом кататься, девок портить, морями владычествовать, машину за машиной изобретать, чтоб работе помочь...»³. Сходная функция и у сказки, рассказанной Апокалипсией Армагеддоновой про Дурака-царевича, который последовательно встречает графа Дракулу, Франкенштейна, Джека Потрошителя, реплики которых иронически «укладываются» в традиционную схему русской сказки («Не трогай меня. Дурак-царевич, без меня никакого романтизму не будет, все лицедеи без работы останутся! А я тебе в досужий час пригожусь!» (Франкенштейн)⁴.

Кроме того, для снижения образа западного мира используются традиционные клише, связанные например, с нелюбовью средневековых европейцев к водным процедурам: «Я сам стоял у входа в Зал Круглого Стола и проверял чистоту рук и ногтей у рыцарей. Иногда в такую бочку удавалось запихать даже сэра Белианса Надменного. Для этого кому-нибудь из рыцарей приходилось вызвать его на поединок. Если сэр Белианс проигрывал, он погружался в воду без всяких возражений... Не надо представлять моих подданных дикарями!»⁵. Аналогичные иронические высказывания о нелюбви европейцев к мытью можно встретить и у Ю. Никитина⁶. Данное снижение у

¹ Успенский М. Там, где нас нет. М.: Азбука: Азбука-фэнтези, 1998. С. 145.

² См.: Успенский М. Кого за смертью посылать. М.: Азбука: Азбука-фэнтези, 2002.

³ Там же. С. 18.

⁴ Там же. С. 65.

⁵ Там же. С. 88.

⁶ См.: Никитин Ю. Стоунхендж. М.: Эксмо, 2003. С. 82.

М. Успенского чаще всего сопровождается подобным же отношением к собственной стране (многочисленные шутки про пьянство, воровство и пр.), поэтому говорить об исключительном отношении к Западу не приходится, скорее это характеризует общую картину мира в его трилогии, где ирония относится ко всему историческому дискурсу по примеру постмодернистских текстов.

В качестве героя-помощника Жихаря выступает Яр-Тур, который очевидно соотнесен с образом короля Артура. Вторым помощником выступает китаец Лю Седьмой, что соответствует идее особого положения России, соединяющей Запад и Восток, эту же функцию выполняет монгол Сочиний-Багатур. Автор романа вполне прозрачно (через эпитафию) отсылает читателя к своему источнику в изображении Артура. Это роман М. Твена «Янки при дворе короля Артура», что определяет и характер авторской иронии и в большой степени концепцию, так как Твен прежде всего противопоставляет новые американские ценности европейской архаике. Очевидно, что в романе М. Успенского трактовка образа Яр-Тура корректируется особой точкой зрения автора, которая предполагает не просто ироническое противопоставление двух национальных миров по принципу прошлое-будущее, как у Твена, а своего рода обрамление одного (западного) мира другим (русским), где последний претендует на мотивирование как мировой этиологии, так и эсхатологии. Жихарь сам определяет разницу их ролей: «Ты, брат, за одно свое королевство ответчик, а я за весь белый свет!»¹, тем самым обозначая свою (а значит и России) наднациональную миссию.

В цикле Ю. Никитина Томас Мальтон тоже играет роль помощника главного героя калики Вещего Олега. Конфликт цикла определяет заданная автором оппозиция культура-цивилизация, где Вещий Олег является главным носителем ценностей культуры, а Томас, периодически наделяемый (как и Яр-Тур) свойствами «наивного» героя, должен сделать выбор, хотя его миссия

¹ Успенский М. Кого за смертью посылать. С. 133.

культуртрегера предопределена: «Этот меднолобый дурак такой же культуртрегер, как и ты, хотя считает себя цивилизатором. Он только чище тебя во сто крат. Его душа невинна, как у младенца», – так Барук, один из членов тайного общества, по Ю. Никитину правящего миром, определяет миссию и сущность Томаса¹. Задана эта миссия и описанием герба Томаса: меч и лира на звездном фоне. Большинство «западных» героев цикла выбирают цивилизацию, носителем которой в широком смысле слова Запад (правда в финале силы цивилизации и культуры представлены разными народами (еврей Аслан Маздон, викинг Ролан и Гульча, с одной стороны, и Олег, Томас и Яра – с другой)) и является, но «правильный» выбор Томаса призван определить спасение западной цивилизации.

Аналогично циклу М. Успенского, русский герой никитинского цикла реализует миссию значительно более обширную, нежели Томас: Олег обладает большим знанием, в том числе и о Британии, рассказывая об Оловянных островах как древнем месте обитания славян («Конечно, откуда им знать старые пути»²); история Олега также демонстрирует «обрамляющий» характер русского по отношению к европейскому с англосаксонским центром. В то же время, в этом романе, как и у М. Успенского обозначается и аналогичная роль британского по отношению к американскому. Если у М. Успенского эта роль шуточно обозначается через «преемственность» культуры рыцарства и американских боевиков, то у Никитина Томас Мальтон играет роль создателя и прародителя американской цивилизации, доставляя в Британию Грааль: «По нашим расчетам, эту чашу перевезут через океан, там лежит огромный материк...Словом, образуется новый народ, который обещает стать чересчур независимым <...>. Этот народ может обрести неслыханную мощь!»³.

Идеологическая функция героя-англичанина – воплощать ценности западной цивилизации, в частности рыцарский кодекс, поэтому в романе он –

¹ Никитин Ю. Святой Грааль. М.: Эксмо, 2004. С. 323.

² Там же. С. 344.

³ Там же. С. 533.

образец вежливости, храбрости, силы, а также транслятор текста западной аристократической культуры. Например, Яр-Тур рассказывает миф об Икаре; в «боевой» песне, которую он поет во время полета на петухе Будимире, легко узнать «Балладу Редингской тюрьмы» О. Уайльда¹, он пересказывает стихотворение Э. По «Ворон»², Яр-Тур вместе с Жихарем вспоминает сюжет «Властелина колец»³ и даже «цитирует» песни «Битлз»⁴, а узнав о культуре Проппа сообщает об аналогичном культе Фрезера на его родине⁵, о принадлежности к миру культуры говорит и его отношение к воспитанию сыновей⁶. Лишь «гамлетовский» текст водится через Жихаря⁷.

Сэр Томас Мальтон из цикла Ю. Никитина также является носителем этой функции, но ограниченность его «культурной» миссии проявляется в большей степени. В начале романа «Святой Грааль» Томас четко определяет рыцарский «набор»: «Подвиг – сразить дракона! Ворваться на горячем коне в гущу сарацинского войска, повергнуть сильнейших, отнять прапор! Подвиг – спасти принцессу, а похитителя вбить по ноздри в землю...»⁸. Снижение данного комплекса проявляется в том, что спасение многочисленных «принцесс» для Томаса часто оборачивается неприятностями, как в случае с баронессой Оцет, едва не околдовавшей его⁹ или королевой Изоснеждой, чей город он спас от магических пауков и едва не стал «в награду» ее мужем¹⁰. «Попутно» автор может продолжить снижение образа средневековой дамы, начатое еще английскими романтиками. Так, в романе «Святой Грааль» леди Ровега (созвучие с именем Ровены не случайно) готова стремительно сменить

¹ См.: Успенский М. Там, где нас нет. С.82.

² См.: Там же. С.137.

³ См.: Там же. С.102.

⁴ См.: Там же. С.84.

⁵ См.: Там же. С. 93.

⁶ См.: Там же. С.125.

⁷ См.: Успенский М. Кого за смертью посылать. С. 29.

⁸ Никитин Ю. Святой Грааль. С. 13.

⁹ См.: Там же. С. 42 – 51.

¹⁰ См.: Там же. С. 233 – 257.

убежавшего мужа сэра Горвеля на Томаса¹. Сама многочисленность красавиц, которых спасает Томас (помимо баронессы и Изоснежды это восточная красавица Чачар, Игуанда, родственница вождя урюпинцев²), снижает этот сюжет и переводит его в комический план. Знания Томаса ограничены рыцарской составляющей европейской культуры (например, он поет песню о Ронсевальском ущелье³), о чем свидетельствуют многочисленные поединки, о правилах которых он подробно осведомлен⁴.

Любопытно вплетение в рыцарский контекст знаний Томаса и толкиновского компонента, когда в описание «легендарного» рыцарского поединка включаются имена Боромира и Арагорна, причем последний оказывается легендарным спасителем иконы Богородицы и рыцарем, пользующимся ее покровительством⁵. Как и образ Яр-Тура, образ Томаса реализует культуртрегерскую функцию и тем, что через него вводится контекст английской литературы. Но как и в случае с Яр-Туром, Томасу делегируется не весь контекст, например, Томас пересказывает историю леди Годивы⁶, рассказывает истории дикого Охотника, Гаральда⁷, историю Тристана и Изольды⁸, а стихотворение Р. Стивенсона «Вересковый мед», имеющее отношение не к рыцарской истории, а кельтской (пиктской) легенде, рассказывает уже Олег⁹. Превосходство Олега, как и Жихаря, реализуется через обозначение его более глубокого и древнего знания культуры. Более высокие духовные устремления Олега обозначаются через его полемические по

¹ См.: *Никитин Ю.* Святой Грааль. С. 114 – 115.

² См.: Там же. С. 260 – 266.

³ См.: Там же. С. 403.

⁴ См.: Там же. С. 484 – 493.

⁵ См.: Там же. С. 226 – 227.

⁶ См.: *Никитин Ю.* Стоунхендж. С. 486 – 487.

⁷ См.: *Никитин Ю.* Святой Грааль. С. 432 – 433.

⁸ См.: См.: *Никитин Ю.* Стоунхендж. С. 460 – 464.

⁹ См.: Там же. С. 469 – 471.

отношению к рыцарскому кодексу замечания: «Что побороть дракона! Вот себя побороть... нет зверя лютее, сильнее, хитрее»¹.

Образ носителя рыцарских ценностей демонстрирует ограниченность этой системы, в частности, стремление Яр-Тура к «честной игре», игре по правилам, делает его уязвимым в нестандартных ситуациях, где Жихарь оказывается на высоте. Аристократизм Яр-Тура, например, проявляется не только в его благородстве, речи, поступках и образованности, но и в подспудном презрении к простолюдинам, которое ярко проявилось на мосту Двух Товарищей². Часто Жихарь и Яр-Тур выступают как равные по силе и разуму партнеры, например, в финале трилогии выясняется, что Яр-Тур не терял память, как это заявлялось в начале, а изначально знал о своей миссии, но преимущество Жихаря несомненно, поскольку именно он разрешает самые сложные ситуации. Неоднократно отмечается, что Яр-Тур, в отличие от Лю и Жихаря, слишком прямолинеен³. Ограниченность Томаса Мальтона обозначается через приверженность «вечным» рыцарским принципам: «Мы, англы из Британии, народ любознательный, но перемены не жалуем. Добрый меч и длинное копьё – наше оружие на веки веков! Такими нас сотворил Господь, такими останемся»⁴.

Несостоятельность рыцарской системы ценностей наиболее ярко проявляется у Ю. Никитина через образ своего рода двойника-антипода Томаса – сэра Горвеля. С одной стороны, они с Томасом одного толка, что подчеркивает сам Томас, многократно рассказывая об их былых подвигах: «Мы с ним вместе, как две злые обезьяны, взобрались на стену Иерусалима! Вокруг свищут стрелы, летят камни, а мы вдвоем, спина к спине...»⁵. С другой – Горвель воплощает алчность (замок в чужой стране, ради добычи, эту же тему подкрепляет образ Роланда, через имя, ассоциирующееся с западным

¹ Никитин Ю. Святой Грааль. С. 344.

² См.: Успенский М. Там, где нас нет. С. 94 – 96.

³ См.: Успенский М. Кого за смертью посылать. С. 143.

⁴ Никитин Ю. Святой Грааль. С.72.

⁵ Там же. С. 76.

миром, в романе «Святой Грааль» – главаря мародеров), предательство (побег из замка и противостояние с Томасом) и жестокость (подкрепляется образом Рокамболя из Сезуана¹).

Толкиенистская тема уходящего мира своеобразно преломляется в трилогии М. Успенского; здесь существенна оппозиция жизнь-смерть, причем она связана с парой главных героев. Если Жихарь, ассоциируемый с Рудрой, убийцей Мирового Змея², четко соотносится с жизнью (строго говоря, Рудра соотносится со всеми тремя членами комплекса «смерть-плодородие-жизнь»³, а у Успенского сакцентирован мотив бесконечности жизни, закрепленной в этой триаде), что подкреплено образом сопровождающего его петуха Будимира, то с образом Яр-Тура тесно связана тема смерти. Эта тема соотносится с традиционным мифом о смерти старых богов, ассоциируемом на мифологическом уровне с образом Беломора в романе «Кого за смертью посылать», а на культурном уровне – с образом Яр-Тура, который в последнем романе находится между двумя мирами, а фактически уже мертв. Здесь обыгрывается известный финал легенды о короле Артуре, который, по примеру многих героев древности не умер, а исчез или уснул. М. Успенский воспроизводит эту версию без дополнительной мотивации: «– Я его забрать не могу, – сказала Смерть. И вздохнула – уже девчонкой. – А я его на свете оставить не могу, – сказала Жизнь. – Придется ему теперь спать на невидимом острове до тревожного часа»⁴. Тем самым на наш взгляд утверждается, не только, как в трилогии Толкина, ценность уходящей культуры, но и ее неактуальность в современном мире. Поддерживающей аналогией становится образ Кощея – Питера Пэна⁵, который был символом вечного детства у себя на родине, а на русской земле превратился в символ смерти.

¹ См.: *Никитин Ю.* Святой Грааль. С. 387 – 390.

² См.: *Успенский М.* Там, где нас нет. С. 76.

³ См.: *Мифологический словарь / под ред. Е. Мелетинского.* М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 471.

⁴ *Успенский М.* Кого за смертью посылать. С. 108.

⁵ См.: Там же. С. 65.

В цикле Ю. Никитина оппозиция жизнь-смерть не сакцентирована, однако преимущество русскости со всей очевидностью подчеркивается демиургической функцией Олега и его бессмертием, а ограниченность англосаксонской модели мира и ее роли в мировой истории очевидна из смертности Томаса Мальтона, чья роль сводится к реализации функции национального героя (в противовес всемирности функции Олега), обеспеченной поддержкой калики.

Как известно, наиболее распространенным типом сюжета для фэнтези является квест. По поводу славянских фэнтези исследователи вносят уточнение: «сюжеты славянских фэнтези соотносятся с сюжетами западных фэнтези, и строятся на основе quest'a (англ. «путь», «поиск»), уходящего корнями в древние мифы о культурных героях. Наделенные иррациональным даром, сакральными знаниями, они борются с хтоническими чудовищами, добывают чудесные предметы. Но герои фэнтези совершают подвиги не ради личных целей, как сказочные герои, а для установления природного равновесия между Хаосом и Космосом. В славянских фэнтези характерный для фэнтези сюжет путешествия трансформируется: путешествие становится способом обретения героем подлинной истории своего народа»¹. Идеология романа М. Успенского в большой степени проявляется в построении сюжета квеста, но основанном на системе подмен, в результате которых роль Жихаря всегда является первичной и определяющей в судьбе Яр-Тура, а значит и в истории его страны. Так, именно Жихарь нарекает Артура Яр-Туром, или, как выясняется, узнает его истинное имя, он же подсказывает Яр-Туру идею Круглого Стола². Именно он, а не Артур оказывается отцом Мордредра, вступив в связь с Морриган (здесь двойная реминисценция к Моргане (Моргаузе), сестре Артура, соблазнившей его по легенде, и ирландской воительнице

¹ См. : *Криницына О.П.* Славянские фэнтези в современном литературном процессе... С.12.

² См.: *Успенский М.* Там, где нас нет. С. 99.

Морриган, соблазнявшей Кухулина¹), а значит и первопричиной его смерти. Мордред является убийцей Жихаря в начале второго романа трилогии «Время Оно» и убивает Яр-Тура². Первенство Жихаря ярко проявляется и в финале романа «Время Оно», где именно он решает судьбу Вавилона, а Яр-Тур сидит у его трона «как простой телохранитель»³. Эта «первопричинность» русского компонента по отношению к европейскому проявляется и на уровне детали: в романе «Время Оно» английские баньши – предвестники смерти – представлены как русские банники (аналог домового), переехавшие на венике, прихваченном Яр-Туром, в Англию.

Как и роман М. Успенского, цикл Ю. Никитина строится на основе сюжета квеста, но если в первом случае он задан скорее традицией русской сказки (квест является результатом нарушения гармонии в мире), то в случае Ю. Никитина западный мотив крестового похода и поиска Грааля становится одним из основополагающих. Однако именно через этот сюжет посредством Олега, владеющего большим знанием, чем Томас, подменяется этиологический миф Британии, когда вначале туманно⁴, а потом все более четко британцы называются потомками скифов, т.е. ситуация подмены также налицо, правда, в отличие от романа М. Успенского, она реализуется не столько через сюжетный уровень романа, сколько через идеологический, сюжет же берет на себя миссию выявления несостоятельности Томаса в ситуациях, требующих чего-то большего, чем доблесть и сила.

Важным сюжетным компонентом произведения жанра фэнтези становится мотив обретения значимого артефакта, символика которого часто соотносима с символикой, разработанной еще в рыцарском романе. Не случайно в большинстве произведений этого жанра артефакты в той или иной степени связаны с легендой о волшебном мече или мифом о Граале. Миф о

¹ См.: Успенский М. Там, где нас нет. С. 76.

² Успенский М. Кого за смертью посылать. С. 8, 70.

³ Успенский М. Время Оно. М.: Азбука: Азбука-фэнтези, 2000. С.98.

⁴ См.: Никитин Ю. Святой Грааль. С. 17 – 18.

волшебном мече выделяется исследователями наряду с мифом о Круглом столе и мифом о Граале в качестве одного из базовых мифов артурианы¹. В трилогии М. Успенского таким символом становится ваджра, символика которой сходна с символикой меча². В первом романе ваджра появляется в виде золотой ложки, во втором – в виде игрушечного деревянного меча Симулякра, в третьем – в образе серпа с проросшим черенком. Владение ваджрой является прерогативой Жихаря: «Первая ваджра помогла тебе добыть Полуденную Росу и справиться с Мировым Змеем, вторая позволила победить Мироеда и покончить с Вавилонской башней. А для третьей, по моим предсказаниям, никакого подходящего дела не находилось. Вот я и решил ее использовать для себя – передать Смерти вместо косы, потому что третья ваджра – это власть над Жизнью и Смертью... У нее, как ты видел, два конца – серп и зеленая ветка»³. В сравнении с ваджрой изображение образа меча приобретает иронический оттенок либо через название (в первом томе Полироль, во втором – Симулякр), либо через многочисленные упоминания о сломанных и негодных мечах; таков меч Беломора в первой части, первый меч Вани Золотарева во второй, не помогает Артуру и его Экскалибур во второй части⁴.

В цикле Ю. Никитина образ волшебного меча весьма значим. Первоначально в романе «Святой Грааль» появляется упоминание о мече, рукоять которого сделана из креста, на котором был распят Христос, в которой есть гвоздь, которым был прибит Христос, однако этот меч, очевидно соотнесенный с Дюрандалем из «песни о Роланде», разоблачается Олегом как

¹ *Травина Е.* Миф о короле Артуре: творение Западного мира // Зарубежные записки. 2009. № 17 // URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2009/17/tr16.html>.

² «Ваджра – в ведийской и индуистской мифологии дубина, палица (грома), оружие Индры (реже — Рудры, Марутов, Манью). <...> Она – медная, золотая, железная, как из камня или из скалы<...>иногда она в виде диска, позже – крестообразна. <...> В буддийской мифологии В. – символ прочности и неуничтожимости. <...> В. Изображают как особым образом оформленный скипетр. В ваджраяне В. символизирует мужское начало, путь, искусные средства, сострадание т.е. активность» (Мифологический словарь, С. 110). Словарная статья о ваджре почти полностью пересказывается М. Успенским в первой главе второй части романа «Время Оно».

³ *Успенский М.* Кого за смертью посылать. С. 94.

⁴ См.: *Успенский М.* Время Оно. С.96.

поддельный (рукоять из дуба, а крест из осины¹) и вызывает его иронические комментарии², а потом и многочисленные шутки о том, что Томас вбивает гвоздь в рукоять каждого последующего меча. Невысокое «качество» меча постепенно становится очевидным и для Томаса: «Стыдно сказать, но изящество сарацинского оружия нравилось Томасу все больше, свой английский меч иной раз казался молотом»³. Не случайно этот меч потерян Томасом и с помощью Олега обретен новый, меч Англа с русским именем «Громобог». Далее, в романе «Откровение» символика меча переводится из национально-культурного в религиозный план: Томас выбирает из множества легендарных мечей, среди которых Экскалибур и Дюрандаль, меч Мухаммада Зу-л-Факар и меч Христа, сражается мечом Мухаммада в загробном мире. Таким образом, переосмысление символики меча в отечественном фэнтези, снижение образа меча также становится важным знаком того, что, не в силах отказаться полностью от необходимых «западных» атрибутов жанра, российские авторы стремятся найти им достойную «замену» или переосмыслить их значение.

Другой важный артефакт, тесно связанный с англосаксонской, и – шире – западной культурой и определяющий для сюжетов фэнтези, – это священный Грааль, который в отличие от меча, символизирующего средство, при помощи которого осуществляется квест, и ассоциирующегося с мужским началом, обозначает цель и символически воплощает женское начало. В цикле Ю. Никитина сюжету поиска и «доставки» Грааля посвящено два романа «Святой Грааль» и «Стоунхендж». Первенство русского над западным и здесь четко обозначено, чашу выковал Вещий Олег⁴. Кроме того, Олег сообщает «истинную», «древнюю» историю чаши, которая представляет западную мифологию Грааля как небольшую часть ее всемирной мифологии: «Ты

¹См.: *Никитин Ю.* Святой Грааль. С. 109 – 110.

²См.: *Никитин Ю.* Стоунхендж. С.48.

³ *Никитин Ю.* Святой Грааль. С. 357.

⁴См.: *Никитин Ю.* Стоунхендж. С. 547, 550.

думаешь, чаша в руках одного Христа побывала? А Колоксай, сын Таргитая, что пользовался две тыщи лет? А его сын Скиф? А Вандал, Славен, Гот – дети Скифа?.. Она побывала в руках великих героев, магов и пророков, ибо мир начался не с Христа, как тебе все время кажется. В ней также кровь Колоксяя, пот Тевта и слезы Англа!»¹.

Происходит также подмена в сюжете об обретении возлюбленной, трансформирующая «рыцарский» сюжет, но в то же время не вполне выходящая за его рамки. Вместо Крижины (имя которой по-украински означает свободно плавающую льдину), невесты, ожидающей Томаса на родине, он берет в жены русскую Ярославу («славящая Ярилу»), чей образ соотносится с мифологическим образом девы-богатырши, Ярослава принимает участие в сражениях, терпит тяготы путешествий наравне с мужчинами. Традиционная сказочно-мифологическая оппозиция тепло-холод, жизнь-смерть соотносится здесь со ставшим уже архетипическим образом русской женщины, чье преимущество перед остальными обеспечивает дополнительные русские корни для будущих поколений родовитых британцев, тем самым утверждая на сюжетном уровне идею о русской основе британской цивилизации.

Не менее важным атрибутом фэнтези, чем священный артефакт, становится священный локус. Также как прообразом священного артефакта становится либо Экскалибур, либо священный Грааль, также и прообразом священного локуса чаще всего является Стоунхендж. Как и в первых случаях, многозначность и идеологическая непрописанность мифологии Стоунхенджа, а также связь одной из ветвей этой мифологии с артуровским мифом, является плодотворной почвой для ремифологизации этого локуса и наполнения его все новыми смыслами. Ярким примером такой ремифологизации становится роман Ю.Никитина «Стоунхендж». В истории Стоунхенджа ситуация присвоения проявляется наиболее ярко. Здесь первенство Олега совершенно очевидно: он обладает знанием о прошлом Стоунхенджа («Это был настоящий храм, храм

¹ Никитин Ю. Стоунхендж. С. 550.

древней мощи»¹), более того, он сам является его создателем², он же становится главным организатором действия, которое включает традиционные героические мотивы западного рыцарского романа: драконоборческий, рыцарского поединка, вмешательства сверхъестественных сил (появление Богородицы, которая принимает участие в сражении, демона и Таргитая, ставшего богом). Можно, на наш взгляд, говорить о том, чем более ярко выражена значимость заимствованного артефакта или локуса, тем более ярко проявляет себя в славянском фэнтези ситуация присвоения.

Таким образом, образ западного «другого» является значимым в картине мира русского фэнтези, так как соответствует концепции «всемирности» миссии русского народа, заложенной в неоарийских мифологических построениях, характерных для этого жанра. Ярким примером этого становятся рассмотренные произведения, в частности, трилогия М. Успенского, где легенда о короле Артуре переакцентируется таким образом, что становится частью неомифа о русском герое Жихаре, причем образ Яр-Тура, сохраняя героический элемент истории Артура, делегирует образу Жихаря сакральную роль спасителя мира, потенциально заложенную в мифе через сюжет о смерти Артура. Аналогично складывается ситуация и в романах Ю. Никитина: сохраняя героический компонент западного мифа и миссию западного героя в отношении своего мира, Ю. Никитин наделяет героя-руса всемирной миссией и придает ему демиургический, а также культуртрегерский статусы, возвышая его тем самым над традиционным западным героем. Это обстоятельство позволяет говорить, что при значимости западного героя в российском фэнтезийном неомифе за ним закрепляется вторичная роль хранителя культурной памяти и помощника главного героя.

Современный западный мир с его доминирующим англосаксонским компонентом остается для русского национально-ориентированного

¹ *Никитин Ю.* Стоунхендж. С. 533 – 534.

² Там же. С. 540.

сообщества значимым референтным «другим», мифология которого не может быть проигнорирована при построении картины мира, вследствие чего западный компонент является обязательным, хоть и тщательно отодвигаемым на второй план в построении национальной картины мира в силу ее претензий на всемирную значимость.

Литература

1. *Бутяков Л.* Владигор:
 - Владигор.
 - Меч Владигора.
 - Тайна Владигора.
2. *Громыко О.* О бедном Кощее замолвите слово.
3. *Дворецкая Е.* Князья леса.
 - Огненный волк.
 - Утренний всадник.
 - Весна неизвестная.
4. *Дворецкая Е.* Лес на Той Стороне.
 - Золотой сокол.
 - Зеркало и чаша.
5. *Дивов О.* Храбр.
6. *Леженда В.* Войны былинных лет.
7. *Канушкин Р.* Последний варяг.
8. *Колычев В.* Три богатыря.
9. *Кошкин И.* Илья Муромец.
10. *Мазин А.* Варяг.
 - Варяг.
 - Место для битвы.
 - Князь.
 - Герой.
 - Язычник.
 - Князь Русь.
 - Государь.
11. *Миронов А.* Древнерусская игра.
 - Много шума из ничего.

- Укрощения стропивых.
 - Двенадцая дочь.
12. *Никитин Ю.* Княжеский пир.
- Княжий пир.
 - Главный бой.
13. *Никитин Ю.* Трое из леса.
- Начало всех начал.
 - Трое из леса.
 - Трое в песках.
 - Трое и боги.
 - Трое в долине.
 - Мрак.
 - Передышка в Барбусе.
 - Семеро тайных.
 - Изгой.
 - Истребивший магию.
 - Фарамунд.
 - Гиперборей.
 - Святой Грааль.
 - Стоунхендж.
 - Откровение.
 - Возвращение Томаса.
 - Башня два
 - Человек с топором.
 - Зачеловек.
14. *Никитин Ю.* Троецарствие.
- Артания.
 - Придон.

- Куявия.
 - Ютланд, брат Придона.
15. *Плешаков К.* Богатырские хроники.
16. *Посняков А.* Вещий князь.
- Сын ярла.
 - Первый поход.
 - Из варяг в хазары.
 - Черный престол.
 - Ладожский ярл.
 - Властелин Руси.
17. *Прозоров А.* Боярская сотня.
- Земля мертвых.
 - Череп епископа.
 - Донос мертвеца.
 - Царская дыба.
 - Дикое поле.
 - Люди меча.
 - Слово шамана.
18. *Прозоров А.* Ведун.
- Слово воина.
 - Паутина зла.
 - Заклятие предков.
 - Душа воина.
 - Ключ времени.
 - Креститель.
 - Тень воина.
 - Кровь ворона.
 - Медный страж.

- Жребий брошен.
19. *Романова Г.* Властимир.
 - Властимир.
 - Странствия Властимира.
 20. *Рудазов А.* Преданья старины глубокой.
 21. *Семенова М.* Волкодав.
 - Волкодав.
 - Волкодав. Право на поединок.
 - Волкодав. Истовик-камень.
 - Волкодав. Знамение пути.
 - Волкодав. Самоцветные горы.
 - Волкодав. Мир по дороге.
 22. *Семенова М.* Там, где лес не растет.
 23. *Семенова М.* Валькирия.
 24. *Семенова М., Константинов А.* Меч мертвых.
 25. *Тестов А.* Варяги.
 - Варяги.
 - Сокрушая врагов.
 - Последняя битва.
 26. *Успенский М.* Приключения Жихаря.
 - Там, где нас нет.
 - Время Оно.
 - Кого за смертью посылать.
 27. *Фрай М.* Гнезда Химер.
 28. *Фрай М.* Лабиринты Ехо.
 - Дебют в Ехо
 - Джуба Чебобарго и другие милые люди
 - Камера № 5-Хох-Ау

- Чужак
 - Король Банджи
 - Жертвы обстоятельств
 - Путешествие в Кеттари
 - Магахонские Лисы
 - Корабль из Арвароха и другие неприятности
 - Очки Бакки Бугвина
 - Волонтеры вечности
 - Тень Гугимагона
 - Простые волшебные вещи
 - Темные вассалы Гленке Тавала
 - Дорот — повелитель Манухов
 - Зеленые воды Ишмы
 - Сладкие грезы Гравви
 - Возвращение Угурбадо
 - Гугландские топи
 - Тайна Клуба Дубовых Листьев
 - Болтливый мертвец
 - Наследство для Лонли-Локли
 - Книга огненных страниц
 - Белые камни Харумбы
 - Лабиринт Мёнина
 - Тихий Город
29. *Фрай М.* Хроники Ехо. Чуб земли.
30. *Янковский Д.* Воин.
- Голос булата.
 - Знак пути.
 - Логово тьмы.

- Шестой витязь.

31. *Breeva T.N.* Conceptualisation of History in V.Sharov's Novel «Before and at the Time» // *Journal of Language and Literature*. – 2014. – Vol. 5. – № 3. – P. 87 – 91.
32. *Malcor L. Littleton S.* From Scythia to Camelot: Radical Reassessment of the Legends of King Arthur, the Knights of the Round Table and the Holy Grail. Lnd, NY, 2000. – 350 p.
33. *Reid H.* Arthur the Dragon King: How a Barbarian Nomad Became Britains Greatest Hero, London: Headline, 2001. – 280 p.
34. *Баркова А., Кувшинова В.* Феномен романа «Властелин Колец» // URL: <http://eressea.ru/library/public/alwdis2.shtml> (дата обращения 10.11.2013).
35. *Бауман З.* Индивидуализированное общество / пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. – М.: Логос, 2005. – 390 с.
36. *Бердяев Н. Алексей Степанович Хомяков* // URL: http://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/filosofiya/6188.htm (дата обращения 25.08.2013).
37. *Березкин Ю.Е.* Из Старого в Новый Свет: Мифы народов мира. – М.: Астрель, АСТ, 2009. – 448 с.
38. *Бреева Т.Н.* Национальный миф в русском историософском романе конца XX – начала XXI века: монография. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. – 272 с.
39. *Бреева Т.Н.* Стратегии репрезентации и специфика функционирования богатырской сюжетики в русской культуре рубежа XX – XXI веков // *Детские чтения*. – 2013. – № 2 (004). – С. 84 – 107.
40. *Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в русской и английской литературе. – Казань: РИЦ «Школа», 2009. – 612 с.
41. *Вепрева И.Т., Щадрин Т.А.* Идеологема и мифологема: интерпретация терминов // *Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права*. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2006. – С. 120 – 131.

42. *Верховский А.* Идеиная эволюция русского национализма: 1990-е и 2000-е годы // *Верхи и низы русского национализма: сб. ст. / сост. А. Верховский.* – М.: Центр «Сова», 2007. – С. 6 – 32.
43. *Винтерле И.Д.* Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород. – 2013. – 24 с.
44. *Винтерле И.Д.* Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород. 2013. – 196 с.
45. *Воеводина Л.Н.* Мифология и культура: учеб. пособ. – М.: Ин-т общегуманит. исслед., 2001. – 356 с.
46. *Геворкян Э.* Чем вымощена дорога в рай // *Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл.* – М.: Кн. палата, 1989. – С. 5 – 12.
47. *Глебова И.И.* Образы прошлого в структуре политической культуры России: автореф. дис. ... канд. полит. наук. – М., 2007. – 52 с.
48. *Глухов А.П.* Коммуникативные стратегии российского националистического дискурса: отражение в медийном пространстве // *Вест. Томск. гос. ун-та.* – 2010. – № 5 (95). – С. 53 – 54.
49. *Гороховская Л.Г.* Образ «чужого» в традиционной и современной культурах // URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1170> (дата обращения 3.07.2014).
50. *Греков М.А.* Феномен эскапизма в медианасыщенном обществе: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Омск, 2008. – 18 с.
51. *Гудков Л.* Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // *Образ врага / сост. Л. Гудков; ред. Н. Конрадова.* – М.: ОГИ, О-23, 2005. – 334 с.
52. *Гумилев Л.Н.* Черная легенда. – М.: Алгоритм, 2006. – 352 с.

53. *Гусарова А.Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2009. – 20 с.
54. *Демина А.В.* Феномен фэнтези: определения и истоки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2012. – № 1(30). – С. 326 – 331.
55. *Дубин Б.* Зеркало и рамка: национально-политические мифы в коллективном воображении сегодняшней России // Знание – сила. – 1999. – № 9/10 // URL: http://wsyachina.narod.ru/social_sciences/myth_7.html (дата обращения 14.03.2013).
56. *Екадумов А.И.* Культурно-национальная идентичность и процесс глобализации // URL: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/8577/1/pages%20from%20ph%26ss_2011-1.%2027-33pdf.pdf (дата обращения 9.12.2013).
57. Елизавета Дворецкая о себе // URL: <http://www.zaveta.ru/forum/> (дата обращения 27.07.2014)
58. *Жанузаков М.Н.* Изображение кочевников в русской исторической прозе о средневековье // Вест. Челябин. ун-та. – 1997. – № 1 (5). – С. 47 – 54.
59. *Зверева Г.* Русский проект: конструирование позитивной национальной идентичности в современном российском государстве и обществе // Eurasian Reviews. – 2008. – Vol. 1. November. – С. 15 – 46.
60. *Зорин А.Г.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
61. *Кавыкин О.И.* «Родноверы». Самоидентификация неоязычников в современной России. – М.: Ин-т Африки РАН, 2007. – 232 с.
62. *Каратовская В.В.* Норманнская проблема и отечественная художественная литература // Вестн. Том. гос. ун-та . – 2011. – № 347. – С. 75 – 78.

63. *Кевин М.Ф. Плат.* Сталинизм как объект описания: мобилизация истории // НЛО. – 2008. – № 90 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/> (дата обращения 27.07.2014).
64. *Киреевский И.В.* В ответ А.С. Хомякову // Русская идея: сб. произ. рус. мыслителей / сост. Е.А. Васильев; предисл. А.В. Гулыги. – М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 130 – 142.
65. *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2002. – 262 с.
66. *Клочко Н.Н.* Этноцентрические мифологемы в современном славянском коллективном сознании // Политическая лингвистика. – 2006. – Вып. 20. – 126 – 135.
67. *Кольев А.* Политическая мифология: реализация социального опыта. – М.: Логос, 2003. – 383 с.
68. *Королькова Я.В.* О соотношении литературной скази и фэнтези // Вест. Томск. гос. пед. ун-та. – 2010. – № 8 (98). – С. 142 – 144.
69. *Кошелев С.* Великое сказание продолжается // URL: http://www.modernlib.ru/books/koshelev_serгей/velikoe_skazanie_prodolzhaetsy_a/read/ (дата обращения 4.11.2013).
70. *Криницына О.П.* Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2011. – 23 с.
71. *Кузьмина М.Ю.* Фэнтези: к вопросу о «жанровой сущности» // Вест. Ульянов. гос. пед. ун-та. – 2006. – Вып.2. – С. 93 – 97.
72. *Куклин И.* Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960 – 1970-х годов, или почему в современной России не прижились левые политические практики // НЛО. – 2007. – № 88 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ku8-pr.html> (дата обращения 7.08.2013).

73. *Купина Н.А.* Массовая литература сегодня: учеб. пособ. / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 424 с.
74. *Ларюэль М.* Арийский миф – русский взгляд // URL: <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/theory/1125/> (дата обращения 25.08.2013).
75. *Лебедев Ю.В.* Поэзия революционного народничества // История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – Т. 3: Расцвет реализма. – С. 610 – 611.
76. *Липовецкий М.* Траектории ИТР-дискурса. Разрозненные заметки // Неприкосновенный запас. – 2010. – № 6(74) // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ku8-pr.html> (дата обращения 7.08.2013).
77. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
78. *Мамаева Н.Н.* Это не фэнтези! (в каком же все-таки жанре писал английский писатель?) // Уральский следопыт. – 2001. – № 9. – С. 48 – 54.
79. *Маслова С.В.* Функционирование мифа в современной культуре: контекст перехода к рациональности постмодерна // Изв. Томск. политех. ун-та. – 2007. – Т. 310. – № 2. – С. 210 – 214.
80. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
81. *Мещерякова М.И.* Русская, детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. – М.: Мегатрон, 1997. – 380 с.
82. *Миненков Г.Я.* Политика идентичности: взгляд современной социальной теории // Политическая наука. – 2005. – № 3. – С. 21 – 38.
83. Миф, религия, государство. Исследование политической мифологии / под ред. В.С. Полосина. – изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Ладомир, 1999. – 440 с.
84. Мифологический словарь / под ред. Е. Мелетинского. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
85. *Мосейко А.Н.* Кризис идентичности: мифологизация процесса (Россия и Африка – сравнительный анализ) // Человек, этнос, культура в ситуациях

- общественных переломов: матер. докладов секции VIII междунар. конф. африканистов. Москва, сентябрь 1999 г. / отв. ред. Д.М. Бондаренко. – М.: Центр цивилизационных региональных исследований, 2001. – С. 32 – 38.
86. *Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л.: Ленинград. гос. ун-т, 1986. – 252 с.
87. *Нидерле Л.* Славянские древности. – М.: Изд-во иностр. лит., 1956. – 453 с.
88. *Никитин Ю.* Как стать писателем // URL: <http://readr.ru/yuriy-nikitin-kak-stat-pisatelem.html> 75465 (дата обращения 4.09.2013).
89. *Новичков А.А.* Ономастическое пространство англоязычных произведений фэнтези и способы его передачи на русский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Северодвинск, 2013. – 26 с.
90. *Носовский Г. В., Фоменко А.Т.* Новая хронология Руси, Англии и Рима. – М.: Изд-во Учебно-научного центра довузовского образования МГУ. – Т. 1: Русь. 1995; Т. 2: Англия и Рим, 1996.
91. *Петерс И.* История творчества писателя Макса Фрая. Интервью с Светланой Мартынич на Радио Свобода 11.08.2010 // URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/2124893.html> (дата обращения 25.07.2014).
92. *Петухов Ю.Д.* Норманны. Русы Севера. – М.: Метагалактика, 2003. – 320 с. // URL: <http://lib.rus.ec/b/210291/read#r> (дата обращения 25.07.2014).
93. *Рудик И.* Польский стереотип в поэзии М.И. Цветаевой // «Идеологическая география» Российской империи: пространство, границы, обитатели: коллектив. монография. – Тарту, 2012. – С. 494 – 513.
94. *Рыжков Л.О.* О древностях русского языка. М.: Древнее и современное, 2002. 368 с. // URL: http://www.textfighter.org/raznoe/Linguist/rugk/ryjkov_1_o_drevnostyah_russkogo_yazyka_yazykoznanija.php.
95. *Рябов О.В.* Охота на медведя: о роли символов в политической борьбе // Неприкосновенный запас. – 2009. – № 1(63). – С. 195 – 211 // URL:

- http://ecsocman.hse.ru/data/153/469/1209/NZ_2009_1_1-2_Ryabov.pdf (дата обращения 30.06.2013).
96. Саид Э. Ориентализм / пер. с англ. А.В. Говорунова – М.: Русский миръ, 2006. – 640 с.
 97. Сафрон Е.А. «Славянская» фэнтези: фольклорно-мифологические аспекты семантики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2012. – 21 с.
 98. Сафрон Е.А. Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В.А. Левшина, М.И. Попова и М.Д. Чулкова) // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2011. – № 73(09) // URL: <http://ej.kubagro.ru/2011/09/pdf/21.pdf> (дата обращения 13.06.2013).
 99. Тимофеев М.Ю. Нациосфера: Опыт анализа семиосферы наций. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2005. – 279 с.
 100. Тимошенко Т.В. Научная фантастика как социокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Ростов-н/Д, 2003. – 24 с.
 101. Травина Е. Миф о короле Артуре: творение Западного мира // Зарубежные записки. – 2009. – № 17 // URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2009/17/tr16.html> (дата обращения 25.07.2014).
 102. Травина Е. Миф о трех богатырях: творение Российской империи // Нева. 2008. № 12 // URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/12/tr9.html> (дата обращения 12.02.2014).
 103. Трубачев О.Н. Indoarica в Северном Причерноморье. – М.: Наука, 1999. – 320 с.
 104. Трубачев О.Н. Этногенез и культура древнейших славян. – М.: Наука, 2003. – 489 с.
 105. Тульчинский Г.Л. Динамика рынка и стилистическая интеграция массовой литературы. Фэнтези и персонологический брендинг // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2011. – № 5. – С. 364 – 372.

106. *Улыбина Е.В.* Субъект в пространстве женского романа // Пространства жизни субъекта: Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции / отв. ред. Э.В. Сайко. – М.: Наука, 2004. – С. 538 – 555.
107. *Фирсов Н.Н.* Миф в российском политическом дискурсе 90-х гг. XX века. (На материалах и документах политических партий и движений). – М.: Центр цивилизационных региональных исследований, 2005. – 116 с.
108. *Фишман Л.* «Профессор был не прав!». Мультикультуралистский проект фэнтези // Дружба народов. – 2007. – № 5 // URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/5/kr14.html> (дата обращения 25.07.2014).
109. *Хазов В.К.* Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Астрахань, 2009. – 20 с.
110. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 603 с.
111. *Цивьян Т.В.* К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке») // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 14 – 28.
112. *Чернышев Ю.Г.* Гесиод и Овидий: опыт источниковедческого анализа античных описаний «Золотого века» // URL: http://www.argo-school.ru/biblioteka/gesiod/opisaniy_zolotogo_veka/opisaniy_zolotogo_veka/ (дата обращения 14.08.2013).
113. *Чудинов В.* Пирамиды Англии, 2012. // URL: http://runitsa.ru/publications/publication_566.php#38831 (дата обращения 25.07.2014).
114. *Шамякина С.* Фольклор и литература фэнтези: феномен взаимоотношений // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. VII

Міжнар. навук. канф. 12 – 14 кастр. 2005 г., Мінск: зб. навук. арт. – У 3 т. – Т. 1. – Мн.: Выд. цэнтр БДУ, 2007. – С. 179 – 184.

115. *Шнирельман В.Н.* «Арийская» идея и политика идентичности в эпоху постмодерна // Вестник РГНФ. – 2011. – № 3 (64). – С. 28 – 39.