

УДК 82-053.2(075)

**МИФОЛОГЕМА «БОЛЬШАЯ ИГРА»  
В ИСТОРИОСОФСКОМ РОМАНЕ КОНЦА XX ВЕКА**

*Т.Н. Бреева*

**Аннотация**

В статье рассматриваются особенности функционирования исторического дискурса в историософском романе рубежа XX – XXI вв. Одним из способов его деконструкции выступает интердискурсивная стратегия, предполагающая замещение исторического дискурса политическим. Вариантом репрезентации данной стратегии становится мифологема «Большая игра».

**Ключевые слова:** историософский роман, исторический дискурс, политический дискурс, интердискурсивная стратегия, мифологема «Большая игра».

---

Историософский роман рубежа XX – XXI вв. оказался ознаменован новой формой существования исторического дискурса, его нарративизация полностью отвечает постмодернистским установкам «заката метанаррации», «постистории» и «переоткрытия времени». История начинает определяться как своеобразный произвол, приписываемый либо повествователю («Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксенова), либо герою («Внеклассное чтение», «Алтын-толобас» Б. Акунина). Произвольный характер исторического дискурса связывается с общегуманитарной проблемой достоверности прошлого. По замечанию А. Компаньона, «история историков перестала быть единой или унифицированной, она теперь состоит из множества частных историй, разнородных хронологий и противоречащих друг другу нарративов. <...> История – это конструктор, нарратив... ее текст сам принадлежит литературе» [1, с. 259]. Эта же проблема рассматривается Р. Бартом в «Дискурсе истории» и Х. Уайтом в «Метаистории». Последний поднимает значимую и для историософского романа данного периода проблему преобразования «хроники» событий в «историю», факт. Данная проблема связывается «с подрывом предложенной позитивистами оппозиции “правда/вымысел” для разграничения художественного и нехудожественного нарративов, поскольку “фактическое” не воспринимается более как “реальное”. Это связано и с процессом разрушения “реалистической иллюзии”. Фактические данные традиционно вводились в исторический роман XIX в. для поддержания эффекта правдоподобия. Реалистическая литература всегда использовала исторические события, трансформированные должным образом в факт, чтобы обеспечить выдуманный мир ощущением точности детали» [2, с. 39–40].

Одним из способов разрушения исторической метанарративности в историософском романе конца XX в. становится интердискурсивная стратегия, предполагающая замещение исторического дискурса политическим. В этом случае эффект аннигиляции исторического дискурса обеспечивается самим семиотическим потенциалом последнего. Политический дискурс, замещающий собой дискурс исторический, начинает репрезентироваться посредством мифологемы «Большая игра»<sup>1</sup>, которая структурирует политический дискурс в романах В. Аксенова «Остров Крым», «Вольтерьянцы и вольтерьянки» и литературном проекте Б. Акунина (прежде всего в романе «Турецкий гамбит»). По мнению Е.И. Шейгал, «мифологема (вербальный носитель мифа) относится к ключевым знакам политического дискурса» [3, с. 176–177], при этом «отличительным признаком мифологемы является фантомный денотат» [3, с. 185]. Наиболее полно последнее положение применимо к мифологеме «Большая игра»: трансляция фантомности, фидеистичности и театральности политического дискурса провоцирует активизацию авто- и гетеростереотипов, демонстрирующих фикциональность игрового содержания данного дискурса.

В романе «Остров Крым» способом репрезентации мифологемы «Большая игра» становится взаимодействие концептов «СССР» и «Америка». Здесь впервые намечается буквализация в понимании данной мифологемы, которая затем заявит о себе в акунинском цикле. Однако если в последнем случае обращение к стратегии шпионского романа становится основанием для реализации мифологемы «Большая игра» на сюжетно-тематическом уровне, то в «Острове Крым» она реализуется на уровне авторской концептуализации: «Большая игра» выступает формальным отражением исторической концепции биопсихологического сдвига, предопределяющей симулятивность противостояния концептов «СССР» и «Америка». Игровая природа происходящего высвечивается благодаря тому, что абсолютно все участники политического процесса получают статус «фигур» карнавализованного исторического представления. Во многом именно этим продиктовано обращение В. Аксенова к кинематографическому коду, формирующему устойчивую антиномию «кино – жизнь», которая с наибольшей наглядностью позволяет выявить симулятивность политического дискурса.

Экспансия Крыма открыто иллюстрирует мифологический аспект политического дискурса, представляя собой грандиозный эстетический проект, активизирующий две основные модели – демонстрации (военно-спортивное мероприятие «Весна») и голливудского блокбастера. Модель демонстрации акцентируется как самим названием данного мероприятия, отсылая читателей к неизменным весенним демонстрациям, так и ассоциативным сближением вторжения с парадом техники как ее обязательным атрибутом: *Вскоре они вырвались на Восточный фривэй и с эстакады увидели разворачивающуюся величественную*

---

<sup>1</sup> Термин «Большая игра», авторство которого приписывают историку Артуру Конноли, в историографии используется для описания соперничества между Британской и Российской империями за господство в Центральной Азии с 1813 по 1907 гг. В публицистической литературе второй половины XX в. используется термин «новая Большая игра», описывающий геополитическую ситуацию в Центральной Азии, на Ближнем Востоке и на Кавказе. Художественная интерпретация данного термина впервые появляется в романе Р. Киплинга «Ким». Во второй половине XX в. этот термин широко тиражируется как в литературе, преимущественно в рамках шпионского или политического романа, так и в кинематографе («Большая игра» реж. Р. Сноудмака, «Большая игра» реж. С. Арановича, «Большая игра» реж. К. МакДональда и т. д.).

*картину военно-спортивного праздника «Весна». <...> ...Внизу все дороги были забиты танками, броневиками и военными грузовиками... <...> Повсюду висели и перелетали с места на место многочисленные вертолеты. Основной их задачей в этой местности, кажется, была координация движения колонн, но с задачей этой они как будто не справлялись, серо-зеленые стада только лишь пошевеливались и все росли, скапливались (АВ\_1, с. 421–422).*

Вместе с тем это мероприятие характеризуется Андреем Лучниковым как «киносъемки американского размаха», «трюки Хэлоуэя». В диалоге с Андреем Джек Хэлоуэй-Октопус делает ему предложение написать сценарий, суть которого заключается в «воссоединении острова с Россией»: *тоталитарный гигант пожирает веселенького кролика по воле последнего*. Именно этот сценарий реализуется военно-спортивным мероприятием: «трюки Хэлоуэя» воплощаются в жизнь в эпизодах гибели Кристины Парслей и Чернок. Живой факел, в который превращается героиня, кажется Лучникову *ярчайшей, пылающей мечтой, сказочно прекрасной*. Последняя фраза Чернок «*давайте поиграем в войну*» также делает его гибель своеобразным кадром из боевика, неслучайно Андрей называет его *одиноким героем в голливудском духе*.

Более того, поведение самого Лучникова строится также по голливудской модели: герой пытается воплотить тип супермена, спасающего мир. Соответственно этому на гендерном уровне отношения героя с Кристиной выстраиваются по схеме преклонения перед комплексом качеств, реализуемых Андреем, и отсылают к логике развития отношений героя и героини сиквела блокбастера (обязательная реализация маскулинного героя в сексуальной сфере предполагает разрушение хеппи-энда любовных отношений героев, завершающих первый фильм, обозначением в начале второго полного их разрыва, нередко мотивируемого нежеланием героини мириться с исчезновением у своего возлюбленного человеческой составляющей в пользу имиджа супермена): *Кристина вдруг потеряла свой образ гибкой и почти немой любовницы-телохранительницы, которая сопровождала лидера идеи все эти месяцы. У нее было разбухшее от слез лицо и страх в глазах. – Андрей, прошу тебя, умоляю, бросим немедленно эту машину, – повторяла она. <...> – Я ни от кого не скрываюсь, – надменно отвечал Лучников. Известная всем телевизионная его улыбка не сходила с его лица. Черный свитер, ворот голубой рубашки, сигарилос в углу рта – прежний рекламный облик (АВ\_1, с. 411).*

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

Своеобразное развитие интердискурсивной зависимости политического и исторического дискурсов можно обнаружить и в литературном проекте Б. Акунина. Обращение к жанровой стратегии шпионского романа позволяет автору

проекта реализовать мифологему «Большая игра» не только на концептуальном, но и на сюжетно-тематическом уровне за счет использования широко растиражированной метафоры шахматной игры («Турецкий гамбит»). Декларация мифологемы на уровне названия романа в дальнейшем реализуется в образно-метафорическом строе письма русского посла в Турции Гнатева начальнику Третьего отделения Мизинову. Именно здесь Анвар-эфенди получает статус «шахматиста»: смерть султана Абдул-Азиса определяется Гнатовым как «дебют», устранение военного министра, обеспечивавшего переворот, становится «миттельшпилем» шахматной партии, «эндшпилем» выступает временное отстранение Мидхата-паши, призванное сохранить его политическую репутацию, а следующим ходом в разворачивающейся шахматной партии выступает собственно Балканская кампания. При этом шахматная метафорика сопрягается Б. Акуниным с культурным комплексом наполеонизма, обеспечивающим все ту же двойную самоидентификацию героя. Неслучайно политическую концепцию Анвара-эфенди Варвара Суворина именует «идеей» (*– А в чем ваша-то идея? – резко спросила Варя*). В сюжетной реализации «наполеоновской фабулы», по свидетельству Ю.А. Жуковой, «доминантным остается мотив теоретически и идеологически обоснованного преступления» [4, с. 4], который последовательно развивается героем акунинского романа: *Я вижу спасение не в революции, а в эволюции. <...> Идет грандиозная шахматная партия, и в ней я играю за белых. – А Россия, стало быть, за черных? – Да. Ваша огромная держава сегодня представляет главную опасность для цивилизации. <...> Знаете, мадемуазель Барбара, – тут голос Анвара неожиданно дрогнул, – я очень люблю мою несчастную Турцию. Это страна великих упущенных возможностей. Но я сознательно готов пожертвовать Османским государством, только бы отвести от человечества русскую угрозу. Если уж говорить о шахматах, известно ли вам, что такое гамбит? Нет? По-итальянски gambette значит “подножка”. Dare il gambetto – “подставить подножку”. Гамбитом называется начало шахматной партии, в котором противнику жертвуют фигуру ради достижения стратегического преимущества. Я сам разработал рисунок этой шахматной партии и в самом ее начале подставил России соблазнительную фигуру – жирную, аппетитную, слабую Турцию. Османская империя погибнет, но царь Александр игры не выиграет* (АБ, с. 259–261). Комплекс наполеонизма рассматривается Б. Акуниным не только в контексте творчества Ф.М. Достоевского, но и включает в себя весь корпус текстов XIX в., в том числе и толстовский пласт. Вследствие этого концепция «идейного» героя утрачивает исключительно этические коннотации, превращая героя в репрезентанта исторического дискурса.

Актуализация «наполеоновской фабулы» становится способом деконструкции политического дискурса, фантомность как специфическая примета последнего начинает проецироваться на концепцию «идейного» героя, формирующегося на основе «наполеоновской фабулы». Репрезентацией интердискурсивной зависимости политического и исторического дискурсов становится в романе Б. Акунина, как и в аксеновском произведении, амбивалентность идентификации Анвара-эфенди, одновременно осознающего себя как субъектом «Большой игры» (модель гроссмейстера), так и ее объектом (модель шахматной фигуры): *Простите, мадемуазель Барбара, я нервничаю. Моя жизнь значит в этой партии*

*не так уж мало. Моя жизнь – это тоже фигура, но я ценю ее выше, чем Османскую империю. Скажем так: империя – это слон, а я – это ферзь. Однако ради победы можно пожертвовать и ферзем... Во всяком случае, партию я уже не проиграл, ничья-то обеспечена!* (АБ, с. 262).

Двойственность самоидентификации героя приводит к тому, что «режиссерский» компонент политического дискурса, последовательно реализуемый собственно героями-политиками (Корчаков, Дизраэль, Гнатев), не может быть ими выдержан. Здесь актуализируется смысловой потенциал «наполеоновской фабулы», предполагающий в русской литературе внутреннюю зависимость двух противоположных позиций подобного типа героя: создание «идеи» – поглощение «идеями». Историко-цивилизационное содержание «идеи», порожаемой Анваром-эфенди и репрезентирующей исторический дискурс, размывается концепцией «Большая игра», создавая эффект его карнавализации. Попытка реализовать себя как субъекта истории декодируется «игрой в историю», которая ведется внутри политического дискурса.

В романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» мифологема «Большая игра» реализуется через две сюжетные линии, в свою очередь структурирующие историческое бытие героев. Первую линию образуют «секретственные машкерады» как доминанты политической истории XVIII в., вторую – теория заговора, отражающая логику политического масонства. Сюжетная линия «секретственных машкератов», напрямую связанная с обыгрываемой в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» авантюрно-приключенческой модификацией исторического романа, реализуется в конструировании картины политической истории XVIII в., основу которой составляют многократно тиражируемые в историческом повествовании сюжеты убийства Иоанна VI и Петра III, дворцового переворота Елизаветы Петровны и Екатерины II, политической системы Фридриха и т. д. Все эти сюжеты транслируются В. Аксеновым практически в неизменном виде, особенно явно это демонстрирует история освобождения Иоанна VI, отсылающая к тыняновскому «Поручику Кижее». В той же авантюрной тональности выстроены истории дворцовых переворотов Елизаветы и Екатерины II. Беллетризация истории становится в романе В. Аксенова своего рода обнажением приема, а способом достижения этого выступает открытое обращение к «Трем мушкетерам», легко обнаруживаемое на уровне ситуативного параллелизма. Происходит пародийное соотнесение истории Николая Лескова и Михаила Земскова с историей д'Артаньяна (несколько нарочитое именование аксеновских героев «шевалье» призвано поддержать в сознании читателя эту ассоциацию). Воспроизведение всех этих узнаваемых моделей на сюжетном уровне поддерживает восприятие истории как совокупности «секретственных машкератов» и в то же время создает эффект исторического маскарада.

Подобное обнажение приема создает квазиисторичность, которая поддерживается также карнавализацией языка эпохи. С одной стороны, язык аксеновского романа, по справедливому замечанию Т. Алешинной, выполняет ту же самую функцию исторической конкретизации, которую в романах А. Дюма принимает на себя топонимика: «Один из самых очевидных приемов Дюма – “историзм” места действия: если действие происходит в Париже, то французский писатель использует старинные названия улиц, переулков, площадей и даже

трактивов. <...> Василий Аксенов в своем “французском” романе делает то же самое, только переводя этот прием в область стиля, а не топографии. Писатель использует старославянизмы, латинизмы, большое количество французских слов, написанных кириллицей, чтобы читатель почувствовал воздух эпохи, когда, по его уверению, так и говорили» [5, с. 186]. С другой стороны, свободное смешение архаического языкового пласта с современной, в том числе сленговой, лексикой создает основу для синхронизации потока истории: «Парадоксально, что тот же самый стиль, якобы демонстрирующий причастность автора к XVIII веку, подчеркивает и его дистанцированность от событий. Невозможные для века Просвещения словоформы, построенные тем не менее по принципам того времени, мгновенно заметит любой внимательный читатель. Слов “уноши”, “уношь”, словосочетаний “персоны читающего сословия”, “строили рожи физиогномий”, “знанием французского лянга”, конечно, не могло существовать ни в одном из пластов языка, в “Вольтерьянках и вольтерьянках” они носят явно пародийно-карнавальский характер» [5, с. 187].

Вторым вариантом реализации мифологемы «Большая игра» в романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки» становится теория заговора, реализуемая Ксенопонт Петропавловичем Афсиомским. В отношении этого героя неизменно акцентирована масонская символика. В своей статье «Миф о заговоре против России» М. Хагемейстер [6] акцентирует внимание на том, что глубинной основой, на которой базируются мифология и теория конспирологии, являются телеологическое восприятие исторического процесса как результата «планомерных и целенаправленных действий», оценочный дуализм и буквально оккультная вера в существование некоего тайного смысла всего происходящего. Неслучайно именно Афсиомский озабочен судьбой человечества, которую он неизменно называет «пчеловодством», в данном случае оговорка становится практически открытым обозначением масонской символики (пчелиный улей – символ коллективного труда). Из всех героев романа именно Ксенопонт Петропавлович неизменно позиционирует себя в отношении истории: *С историей у графа были весьма сурьезные отношения. Лъзя ли будет предположить, что без нея он себя не мыслил, что мнил себя только как деятель оной, а будучи хоть ненадолго выдвинут за ея (напоминаем, истории) пределы, становился не ахти как здоров, нервозен, отчасти уж не злобноват ли ко всему роду человеческому* (АВ\_2, с. 74). Герой открыто называет себя строителем истории: *...Творим мы, избранные рыцари человечества, нашу Историю, чтим ея великие скрижали, скрепляем своды, чтобы не обрушились!* (АВ\_2, с. 206). Подобная презентация напрямую соотнесена с масонской символикой «вольных каменщиков».

Реализацией исторической миссии героя в романе становятся его участие в дворцовом перевороте Елизаветы Петровны и попытка играть ведущую роль при дворе Екатерины II. Однако и в том, и в другом случае за счет подчеркнутой физиологичности историческая роль героя начинает рассматриваться через призму галантной культуры XVIII в. В. Аксенов пародийно обыгрывает модель интерпретации политической активности как сублимации сексуального желания. Сексуальная активность Афсиомского становится попыткой героя искупить свою историческую вину: *Достаточно вспомнить, что ведь именно он в ту студеную историческую ночь получил от цесаревны ошеломляющий приказ:*

“Тащи императора!”. Он схватил тогда тяжеленькое горячее тельце и, отворачиваясь от бессмысленного младенческого взгляда, помчался по ночным анфиладам, стараясь не смотреть и на мелькающие отражения несущегося похитителя, едва ли не цареубийцы, и на дергающиеся толстые ножки Его Величества, и на болтающуюся между ними сосисочку царственного уйка. Как часто он впоследствии, особенно с похмелья, вспоминал эту сосисочку, рожденную для эпохального продолжения династии, но обреченную на онанию, на казематное рукоблудие в крошечном отсутствии не только женщины, но даже и тени ея; даже и мысли о ней. Недаром так всю жизнь старался генерал по части деторождения: хоть и списывал он похищение Императора на любезную свою Историю (укорял музу истории Клио), в каждом возникшем от его стараний или даже без оных младенце чудилось ему искупление великого греха<sup>1</sup> (АВ\_2, с. 28).

Физиологизация масонской символики проявляется также в отношении эмблематики павлина, великолепное оперение которого символизирует бесконечные возможности созидательного воображения: *Итак, вот вам метафоры графа – карета, корабль, павлин...* (АВ\_2, с. 63). Сочинительство героя, его роман «Путешествия Василиска, или Новая Семирамида», достаточно открыто вписывающийся в контекст утопических сочинений XVIII в., ориентированных на масонские идеи, становится воспроизведением масонской эмблематики, которая, однако, сразу же снижается буквальной реализацией данной метафоры в поведенческой манере героя: *С изяществом мыслящего павлина граф раскланивался с вельможами и посылал воздушные поцелуи красавицам, создавшим целую блистательную эпоху Парижа* (АВ\_2, с. 63).

Еще одним вариантом игры с масонским контекстом становится в романе символизация Востока. В.И. Сахаров отмечает: «Масонский золотой век оказывается и впереди, в послеисторическом будущем, вечном царстве света. Это не только время, но и место. Золотой век расположен на Востоке, а себя масоны называют путешественниками в страну Востока» [7]. В эпилоге герой В. Аксенова предстает в виде «новоиспеченного сиамского раджи», кавалера Ордена Раннего Солнца и Ясной Мысли, подаренного ему Вольтером, к которому он попал в результате стычки с «королем парижской клаки» шевалье де ля Морлье. В описании жизни «сиамского раджи» в пародийно сниженном виде обыгрывается основная идея масонства – соединить все народы земного шара в одну семью: *Вот завершу сие дело, получу Андрея Первозванного из рук Государыни и выйду на покой. Соберу своих детей со всего света, открою школу мысли в губернии; там и угасну* (АВ\_2, с. 84).

Таким образом, мифологема «Большая игра», репрезентирующая интердискурсивную авторскую стратегию, становится в историософском романе конца XX в. одним из ведущих способов деконструкции исторического дискурса.

<sup>1</sup> Физиологизация как репрезентация политического чувства героя проявляется также в отношении Вольтера и Екатерины: «грехопадение» героев на острове Оттец в дальнейшем совершается через своеобразное посредничество Михаила Земского (Земской выступает посланником между Вольтером и Екатериной, причем каждая встреча с императрицей завершается очередным «грехопадением» героя).

### Summary

*T.N. Breeva. "Great Game" Mythologeme in Late 20th-Century Historiosophical Novel.*

The article deals with the specifics of historical discourse functioning in the historiosophical novel at the turn of 20th – 21st centuries. One of the ways to deconstruct it is the interdiscourse strategy presupposing the substitution of historical discourse by political one. "Great Game" mythologeme becomes a variant of the strategy representation.

**Key words:** historiosophical novel, historical discourse, political discourse, interdiscourse strategy, "Great Game" mythologeme.

### Источники

АВ\_1 – *Аксенов В.* Остров Крым. – М.: Эксмо, 2009. – 448 с.

АВ\_2 – *Аксенов В.* Вольтерьянцы и вольтерьянки. – М.: Изографус; Эксмо, 2005. – 560 с.

АБ – *Акунин Б.* Турецкий гамбит. – М.: Захаров, 2002. – 272 с.

### Литература

1. *Компаньон А.* Демон теории / Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
2. *Колодинская Е.В.* Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г. Свифт, Дж. Барнс): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 139 с.
3. *Шейгал Е.И.* Семиотика политического дискурса: Дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2000. – 432 с.
4. *Жукова Ю.М.* Наполеоновская фабула в произведениях Ф.М. Достоевского (от «Двойника» до «Преступления и наказания»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2007. – 25 с.
5. *Алешина Т.* Точность – вежливость классиков // Октябрь. – 2004. – № 12. – С. 186–187.
6. *Хегемейстер М.* Миф о заговоре против России // Мифы и мифология в современной России. – М.: АИРО-XX, 2000. – С. 92–111.
7. *Сахаров В.И.* Миф о золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия. – URL: <http://www.masonry.ru/articles/astrea.htm>, свободный.

Поступила в редакцию  
18.01.10

---

**Бреева Татьяна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Казань.

E-mail: [tbreeva@mail.ru](mailto:tbreeva@mail.ru)