

МирГОРОД

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2022
n° 1 (19)
Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2022 n°1 (19)



Unil

UNIL | Université de Lausanne

Section de langues
et civilisations slaves

Section de langues slaves de l'Université de Lausanne

**Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
imienia Franciszka Karpińskiego**

„МИРГОРОД”

<https://mirgorodjournalssite.wordpress.com>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Warszawski)

Секретариат:

Roman Bobryk, Ludmiła Mnich, Oxana Blashkiv
mirgorod.press@gmail.com

Editorial Board

Leonid Heller (Switzerland, Lausanne)
Rainer Goldt (Germany, Mainz)
Ben Dhooge (Belgium, Ghent)
Aleksy Zherebin (Russia, Saint Petersburg)
Sergey Zenkiv (Russia, Moscow)
Natalia Kovtun (Russia, Krasnoyarsk)
Ludmiła Łucewicz (Poland, Warsaw)
Andrea Meyer-Fraatz (Germany, Jena)
Michel Niqueux (France, Caen)
Galina Petkova (Bulgaria, Sofia)
Ivo Pospíšil (Czech Republic, Brno)
Andrey Toporkov (Russia, Moscow)
Andrey Faustov (Russia, Voronezh)
Zsuzsa Hetényi (Hungary, Budapest)
Tatiana Sharypina (Russia, Nizhny Novgorod)
Andrei Chichkine (Italy, Salerno)
Anton Eliáš (Slovak Republic, Bratislava)

Editorial Council

Tatiana Autukhovich (Belarus)
Olga Antsyferova (Russia)
Aleksandr Korablev (Ukraine)
Dina Magomedova (Russia)
Jurij Orlitskij (Russia)
Nikalay Rymar (Russia)
Olga Chervinska (Ukraine)
Danuta Szymonik (Poland)

МирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2022
n° 1 (19)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Kultury Regionalnej
i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego

Skład i łamanie
Roman Bobryk

© *Copyright by Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
imienia Franciszka Karpińskiego*

Adres redakcji:

Ludmiła Mních,
„Mirgorod”
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
imienia Franciszka Karpińskiego
ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2
08-110 Siedlce

e-mail: mirgorod.press@gmail.com

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

Editorial	7
Роман Мних <i>Эпохи кризисов в европейской культуре и философские проекты их преодоления в XX веке</i>	9
Александр Смирнов <i>„Пир во время чумы” А.С. Пушкина в контексте „чумного текста” (от Боккаччо до Камю)</i>	20
Анна Булгакова <i>Медиарефлексия пандемии COVID-19 как катастрофы: анализ нарративов</i>	38
Йосеф Догнал <i>Три пласта горя в повести В.В. Вересаева „Без дороги”</i>	56
Ирина Банах <i>Чернобыльская травма в литературном, кинематографическом И медийном дискурсах конца XX – начала XXI вв.</i>	70
Татьяна Автухович <i>Распад СССР в восприятии и оценке современных писателей</i>	88
Тюнде Сабо <i>Тема военного сексуального насилия в венгерской художественной литературе и кино (Ш. Марай, А. Польц, М. Месарош)</i>	107
Иво Поспишил <i>Карел Чапек как аналитик угроз и катастроф</i>	122
Эржебет Шиллер <i>Пустой город – примеры из восточноевропейской литературы</i>	135
Жужанна Калафатич <i>Постапокалиптические мотивы в последних романах В. Сорокина .</i>	143
Ольга Гриневич <i>Травма эмиграции в поэзии Бахыта Кенжеева (сборник „Осень в Америке”)</i>	156
Наши авторы.....	173

Editorial

Материалы этого номера посвящены апокалиптическим проблемам в литературе и искусстве, связанным с тематикой катастроф и катаклизмов. Когда мы проводили вместе с коллегами из Венгрии, Чехии, Белоруссии и Польши 28 января 2022 года Международный научный семинар **„Катастрофы и их цивилизационная роль“**, конечно же, никто не предполагал вторжения России на территорию Украины и начало полномасштабной войны между двумя народами, которые в их исторической ретроспективе рассматривались как народы-братья. К сожалению, перспектива сегодняшнего дня свидетельствует о том, что о братстве нужно забыть по крайней мере на десятилетия и на два-три поколения, если не вообще.

Поскольку тексты для этого номера готовились до февраля 2022 года, редакция сочла возможным публикацию всех статей в таком виде, в каком их предоставили авторы, учитывая, конечно, пожелания рецензентов. Парадоксальным образом тематика этого номера подтвердила классическую пушкинскую фразу о том, что „бывают странные сближения“: те экзистенциальные проблемы и человеческие горести, о которых мы дискутировали на семинаре, „обернулись“ настоящим адом войны, происходящей на наших глазах.

Сегодня трудно сказать, как после 2022 года будет развиваться русскоязычная научная деятельность в Европе, и каковы будут судьбы нашего „Миргорода“. Второй номер за этот год, который сейчас готовится, конечно уже учитывает и „горький хлеб чужбины“ беженцев и „горький опыт“ самой войны: эпистемология литературоведения поворачивается лицом к онтологии (существования) человека, его места на земле и в мире литературы. Остается только вспомнить старый миф о кувшине Пандоры и верить в сохранившийся на дне его остаток надежды.

ROMAN MNICH

Uniwersytet Warszawski, Polska

ORCID 0000-0003-3384-2821

e-mail: r.mnich3@uw.edu.pl

**ЭПОХИ КРИЗИСОВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ
И ФИЛОСОФСКИЕ ПРОЕКТЫ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ**

**THE EPOCHS OF CRISES IN EUROPEAN CULTURE
AND PHILOSOPHICAL PROJECTS TO OVERCOME THEM**

Abstract

The article considers the issue of crisis in the history of European culture and analyses two main eschatological concepts of history: mythological/cyclical and Christian/apocalyptic. In the context of these concepts, three philosophical projects for overcoming the crisis are discussed: 1) overcoming the “decline” of Europe (Oswald Spengler), 2) the concept of historical and cultural epochs, and 3) the religious concept of *unum necessarium*.

Keywords: European culture, crisis, eschatology, *unum necessarium*, Marxism, modernism, Silver Age

Предложенная мною тема, конечно, очень широкая: в историческом плане в границах небольшой статьи её можно представить лишь схематично, отмечая только самые существенные аспекты, отразившиеся в классических текстах европейской культуры. По всей видимости, ситуация кризиса – это некая константа в развитии всякой культуры: мы не знаем периодов и эпох в истории человечества, которые не были бы „кризисными” или „переходными”. Даже те исторические эпохи, которые (казалось бы!) были эпохами расцвета – Древняя Греция периода Афинской демократии, европейское Возрождение или русский Серебряный век, таили в себе кризисные тенденции, и эти тенденции со временем превращались в настоящие социальные или культурные катаклизмы.

Вспомним, что именно в Древней Греции периода ее расцвета возникла **трагедия**: не столько как феномен искусства, сколько как способ постижения смысла человеческого существования и даже как концепция человека в мире (смысл которой – собственно трагедия). Произведения Данте – первого поэта европейского Возрождения, конечно, представляют кризис средневекового мировоззрения, но и заявленное новое (проторенессансное) видение человека в его творчестве – это тоже трагическое видение. Знаменитый немецкий филолог Эрих Ауэрбах недаром отмечал, что в текстах Данте „человек открыл собственное личностное бытие”, и тогда впервые проявилось представление о том, что „индивидуальная судьба не презренна, **но всегда трагична и значительна**, и в ней раскрывается взаимозависимость мира”¹. Аналогичные выводы мы можем сделать и о русском Серебряном веке, у которого так много общего с идеологией Данте и его судьбой: от мотивов путешествия, культурной символики и религиозной мистики до изгнания (я имею в виду, конечно, эмиграцию).

Понятно, что Серебряный век был протестом против позитивизма и в этом смысле отражал – как и весь европейский модернизм – кризис позитивистского мировоззрения. Но вместе с тем кризисные аспекты мы обнаруживаем также и постпозитивистской идеологии, то есть в декларативных текстах Серебряного века. Мы можем в этой связи вспомнить десятки текстов на тему кризиса/трагедии/заката культуры поэтов и философов этой эпохи – Андрея Белого, Федора Степуна, Семена Франка, Василия Розанова, Николая Бердяева. Но в связи с предложенной темой я хочу обратить внимание на, возможно, самый оптимистический текст русского Серебряного века – это стихотворение Александра Блока *О, весна без конца и без краю...*

О, весна без конца и без краю —
 Без конца и без краю мечта!
 Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
 И приветствую звоном щита!
 Принимаю тебя, **неудача**,
 И удача, тебе мой привет!
 В заколдованной области плача,
 В тайне смеха — позорного нет!
 Принимаю бессонные **споры**,
 Утро в завесах **темных** окна,

¹ Эрих Ауэрбах: *Данте – поэт земного мира*. Москва 2004, с.188 (курсив в цитате мой – R.M.).

Чтоб мои **воспаленные** взоры
 Раздражала, пьянила весна!
 Принимаю пустынные веси!
 И колодцы земных городов!
 Осветленный простор поднебесий
 И томления рабьих трудов!
 И встречаю тебя у порога —
 С буйным ветром в змеиных кудрях,
 С **неразгаданным именем бога**
 На холодных и сжатых губах...
Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
 Никогда не откроешь ты плечи...
 Но над нами — хмельная мечта!
 И смотрю, и вражду измеряю,
 Ненавидя, кляня и любя:
 За **мученья**, за **гибель** — я знаю —
 Всё равно: принимаю тебя!²

Трудно представить себе более оптимистическое принятие жизни в русской поэзии, но даже в этом стихотворении на уровне художественных символов эксплицированы катастрофические и трагические аспекты, которые отражают реальность жизни (в цитируемом тексте они отмечены курсивом). Комментаторы этого стихотворения подчеркивают также трагический ницшеанский и вагнеровский пласты в тексте А.Блока, но самое главное это то, что лирический герой связывает *мученья* и *гибель* с „неразгаданным именем бога”, то есть с непознанными тайнами мира. На символическом, образном уровне – это самое точное описание личностной катастрофы человека как субъекта истории, предвосхищающее экзистенциалистские проекты философов XX века: жизнь представляет собой череду мучений и в конечном итоге гибель в непознанном и враждебном для человека мире.

Таким образом, даже в своем утверждении и принятии мира человек (а поэт и художник – подавно) постоянно находится в ситуации поиска и сталкивается с проблемами, вопросами, катастрофами, связанными как с его личной судьбой (любовь, старость, болезни), так и судьбами всего народа или государства (здесь палитра примеров еще шире). О том, что творчество по сути своей трагично, то есть, что оно рождается как ответ на трагедию человеческого существования и эту трагедию отражает, свидетельствовали художники, по-

² А.А.Блок: *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Том второй: *Стихотворения. Книга вторая (1904-1908)*. Москва 1997, с. 185-186 (курсив в тексте мой – Р.М.).

эты и исследователи самых разных направлений и школ. Я приведу примеры из текстов двух совершенно разных ученых XX века, разных и в плане идейном, и научном. Вот что писал один из основателей русского формализма Виктор Шкловский в рецензии на сборник Анны Ахматовой *ANNO DOMINI MCMXXI*: „В искусстве рассказывает человек про себя, и страшно это, не потому, что страшен человек, а страшно открытие человека. Так было всегда „в беззаконии зачат” псалмов – страшное признание. Нет стыда у искусства”³. Другой пример – цитата из статьи известного историка и культуролога русской эмиграции Петра Бицилли *Трагедия русской культуры*. Напомню, что П. Бицилли принципиально противопоставляет цивилизацию и культуру как два разных состояния и этапа в развитии человеческого общества и пишет следующее:

Культура по своей природе трагична, и потому ей не свойственно протекать безмятежно, идиллически, без препон и опасностей: тогда ей грозит уже самая страшная и неодолимая опасность – быть незаметно, исподволь засосанной цивилизацией, как это и случилось последовательно с рядом европейских культур.⁴

Такое трагическое понимание смысла человеческого существования и смысла культуры, конечно же, провоцировало создание всевозможных проектов будущего, предполагавших строительство нового общества, в котором риски кризисов и апокалипсисов были бы сведены к минимуму, а перед человеком открывалась бы перспектива счастливой самореализации на всех уровнях существования: от труда и семьи до творчества. Поэтому практически каждый философский проект в лице отдельных крупных философов предполагал (обычно в границах утопии⁵) построение такого общества, способного преодолевать кризисы и противостоять им. Например, трактат Данте *Монархия (De Monarchia)* – это тоже утопический проект государствен-

³ Виктор Шкловский: *Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI*, в: *Анна Ахматова: Pro et contra*. Санкт-Петербург 2001, с.414.

⁴ Петр Михайлович Бицилли: *Трагедия русской культуры*. Исследования, статьи, рецензии. Москва 2000, с.361

⁵ Утопии, понятно, были самые разные, даже „эротические”, см. в этом плане книгу Ольги Матич *Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России* (Москва 2008). О некоторых аспектах этой же проблемы см.: Roman Mních: *Эпистемологические аспекты утопических дискурсов: случай Сергея Гессена*, в: *Истинность и ложность утопии. Вопросы утопических дискурсов*. Siedlce 2016, с.35-48.

ного устройства в Европе, который предусматривает гармонию духовной и светской власти.

В истории европейской культуры, если отвлекаться от содержания мифов, самый древний и известный утопический проект – это, конечно, *Государство* Платона: трактат, который прямо говорит, что нужно делать, чтобы государство функционировало безотказно и бескризисно. Я думаю, что мы не до конца оцениваем *реалистичность* платоновской концепции, воспринимая ее обычно как почти что сказочную утопию и не допуская возможности исторического осуществления некоторых идей философа. Особенно нас задевает рекомендация изгнания поэтов из государства, хотя парадоксальным образом Россия XX века является блестящим примером реализации именно этой концепции. От философского парохода 1922 года до всех волн эмиграции, включая и нынешнюю (AD 2022) – ведь это изгнание из государства в дословном смысле „одухотворенных” (по Платону – одержимых) людей, которые мыслят не шаблонно, не так, как общая масса, поддерживающая существующую власть.

Как известно, в истории европейской культуры существует две основные эсхатологические концепции развития мира: 1) собственно мифологическая, предполагающая круговое движение, в котором каждый конец мира является началом нового мира, 2) христианская, которая разорвала этот круг, превратив его в линию, вектор, направленный к *Апокалипсису*, то есть к такому концу света, после которого, говоря словами самого *Апокалипсиса*, „времени больше не будет”. Во всяком случае христианская идеология не предполагает создание нового мира после Страшного суда. Практически все философские проекты преодоления кризисов в XX веке создавались в границах этих двух концепций: от „коммунистических” утопий до идеи всеобщего воскрешения Николая Федорова. Но все религиозные утопии предполагали оптимистический конец мира (после *Апокалипсиса* – эпоха Рая и блаженства для праведников), а материалистические („коммунистические”) проповедовали конец всего после угасания Солнца и гибели нашей Галактики. При этом нужно подчеркнуть, что даже у философов христианского круга время от времени появлялись элементы мифологической концепции кругового движения. Достаточно вспомнить теорию вечного возвращения Артура Шопенгауэра, которая актуализировалась в конце XIX и в начале XX века благодаря ог-

ромному влиянию творчества Ф.Достоевского и философии Ф.Ницше (на эту тему есть специальные работы).

Нужно также отметить, что в XX веке совершенно особая судьба ожидала проект Карла Маркса. Вне всякого сомнения – это один из самых смелых и величайших философских проектов, хотя сам К.Маркс в знаменитом 11 тезисе о Л.Фейербахе (1845, опубликовано в 1888 году) как бы отмежевался от философии: „Философы лишь различным образом объясняли мир; но дело заключается в том, чтобы изменить его” („Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an, sie zu verändern“)⁶. Очевидно, в таком утверждении К.Маркс не совсем прав, потому что великие философы создавали проекты именно преобразования мира: от упомянутого *Государства* Платона, идей о земном государстве („*civitas terrena*“) Августина до И.Канта с его идеей вечного мира и Г.В.Ф.Гегеля с его идеей государства. Концепция преобразования мира прочитывается даже у таких мыслителей, как Вольтер с его знаменитым девизом из *Кандида*: „Каждый должен возделывать свой сад” (в оригинале – *наш* и это тоже важно: не чей-нибудь, а общий – „*Mais il faut cultiver notre jardin*“).

Как известно, попытка реализации утопического проекта Карла Маркса в России XX века обернулась катастрофой, о которой очень хорошо сказал другой великий автор проекта, связанного с преодолением кризисов, – Освальд Шпенглер:

Правление большевиков не является государством в нашем смысле, каковым была петровская Россия. Оно как Кипчак, государство „Золотой Орды” во времена монголов, состоит из господствующей орды – называемой коммунистической партией – с вождями и всемогущим ханом, и из подавленной и беззащитной массы, большей по численности примерно в сто раз. От настоящего марксизма здесь очень мало – только названия и программы. В действительности это татарский абсолютизм, который подстрекает и эксплуатирует мир, не обращая внимания на границы, осторожный, хитрый, жестокий, использующий смерть как повседневное средство управления, в любой момент готовый выдвинуть нового Чингисхана, чтобы пойти на Азию и Европу⁷.

⁶ К.Маркс: *Тезисы о Фейербахе*, в: К.Маркс, Ф.Энгельс: *Избранные сочинения в 9 томах*. Том 2. Москва 1985, с.3.

⁷ Освальд Шпенглер: *Годы решений*, <https://pstgu.ru/download/1181043711-chpengler.pdf> (7.09.2022, курсив в цитате мой – Р.М.).

Комментарии здесь лишние. Нужно только отметить, что марксистские проекты имеют утопический характер по сути, поскольку они абсолютно не учитывают той идеальной действительности, которая господствует в головах людей и которую так остро критиковал сам К.Маркс. „Ложные представления” людей о самих себе („о том, что они есть или чем они должны быть”⁸), размышлениями о которых начинается *Немецкая идеология* К.Маркса и Ф.Энгельса, до сегодняшнего дня господствуют. В этой ситуации трудно говорить „к сожалению”: вполне возможно, что в этой иллюзии человека о себе кроется сущность искусства и культуры. К проектам, подобным идеям К.Маркса, примыкает также и очень древняя концепция вечного мира, активно защищаемая в эпоху барокко Я.А.Коменским, возвышенная в эпоху Просвещения И.Кантом, поддерживаемая романтиками, как это блестяще показал на примере А.Пушкина Михаил Алексеев⁹. Причем с А.Пушкиным ситуация особенно парадоксальная: с одной стороны, он выступил в художественном творчестве открыто против польского восстания 1830/31 годов, являясь защитником русского самодержавия и его политики, а с другой стороны, в его политических проектах высвечивается идея „обломков самовластья”, вечного мира, мирного сожительства народов.

Если в свете сказанного рассматривать эпохи кризисов в европейской культуре глобально, то мы можем определить три магистральные тенденции, отразившиеся в философских проектах преодоления этих кризисов в XX веке. Первая группа проектов связана с концепциями кризисов цивилизаций, ярчайший представитель здесь – упомянутый выше Освальд Шпенглер с его концепцией „заката” Европы (Западного мира). Следующие проекты связаны с концепцией культурно-исторических эпох в истории европейской культуры: каждая эпоха имеет время расцвета и кризиса, она сменяется другой эпохой. В границах этой концепции кризис преодолевается по принципу гегелевской спирали. Очень доказательно и ярко такая идея представлена в известной схеме Дмитрия Чижевского. Это так называемая теория волн, вся культура Европы рассматривается как коле-

⁸ К.Маркс, Ф.Энгельс: *Немецкая идеология*, в: К.Маркс, Ф.Энгельс: *Избранные сочинения в 9 томах*. Том 2. Москва 1985, с.9.

⁹ М.П.Алексеев: *Пушкин и проблема „вечного мира”*, в: М.П.Алексеев: *Пушкин. Сравнительно-исторические исследования*. Ленинград 1984, с.174-220.

бание между двумя полюсами: Аристотеля и Платона¹⁰. Исторический контекст этой проблемы свидетельствует, что модернизм – это последняя целостная эпоха в истории европейской культуры, платоническая по идеологии. Постмодернизм уравнивает все ценности, в том числе Аристотеля и Платона, постмодернизм по большому счету паразитирует на идеях и концептах трех великих европейских реформаторов – К.Маркса, Ф.Ницше и З.Фрейда (как их называют – „мастеров подозрения”). Поэтому каждый постмодернистский философский проект преодоления кризиса несамостоятелен – он состоит из разных осколков.

Наконец, история и культура знает еще одну модель, еще один вид проектов, связанных с преодолением кризисов. Это скорее проекты теологические, нежели философские, поскольку они представляют идею спасения души человека. В границах этих проектов душа объявляется тем единственным, что можно и нужно спасти в апокалиптическую эпоху, именно эта концепция заявлена в словах Иисуса Христа „единое на потребу” из *Евангелия* от Луки (глава 10, стихи 38-42):

В продолжение пути их пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у неё была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, **а одно только нужно**; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у неё¹¹

В тексте *Вульгаты* два последних стиха звучат так: „Martha, Martha, sollicita es, et turbaris erga plurima, porro **unum est necessarium**. Maria optimam partem elegit, quae non auferetur ab ea”. Я хотел бы подчеркнуть, что эта евангельская формула **одно только нужно** (в церковнославянском переводе „**единое на потребу**”) и ее латинский вариант **unum necessarium** были одинаково популярны как на Западе, так и в России. В эпоху барокко упоминаемый уже мною Я.А.Коменский в 1668 году (за два года до своей смерти) пишет и издает специальную книгу под названием *Unum necessarium*. Но для нас важно другое – аналогичные концепты в виде названий статей

¹⁰ См. об этом подробнее соответствующий раздел в книге: Roman Mnich: „Рецептивная эстетика” Дмитрия Чижевского. Siedlce 2021, с.149-194.

¹¹ Цитирую по синодальному переводу: Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва 1992, с.78.

или магистральных мотивов встречаются в европейской культуре начала XX века в форме проектов преодоления кризиса. Я имею в виду, с одной стороны, знаменитую статью Льва Толстого, которая так и называется *Единое на потребу* (подзаголовок *О государственной власти*), нашумевшую в России и напечатанную в Лондоне в 1905 году. А, с другой стороны, это сегодня уже забытый философский диалог известного украинского писателя Ивана Франко *На склоні віку* (*На склоне века*), написанный и опубликованный в 1900 году¹². Лейтмотивом этого произведения И.Франко, ориентированного на жанр античного диалога, тоже является объявленный в тексте на уровне цитирования *Евангелия* от Луки концепт „единое на потребу”. И.Франко об этом говорит устами одного из героев, участников диалога – Зенона, который как бы подводит итоги прошедшего XIX века и высказывает сомнения в силе и необходимости научных знаний:

Чи знаючи се все ми робимо ся мудріші? Ні, ми робимось хіба мішками, в які напаковано всякого сміття, а для життя, для дійсної життєвої боротьби ми нездатні. „**Єдино же єсть на потребу**”, а того одного власне дотеперішня наука не зуміла дати нам (с.146, орфография современная, курсив в цитате мой. – Р.М.)

Так в общих чертах выглядят основные философские проекты XX века, связанные с преодолением культурных и цивилизационных кризисов. Если мы посмотрим на проблему с перспективы уже сегодняшнего дня, то есть XXI века, то должны будем сказать следующее. Все три концепции кризисов (цивилизации, культурно-исторические эпохи и теологические концепции) практически исчерпали себя в XX веке: глобализация и современные технологии стирают границы между цивилизациями, создавая особый вид человека, так называемого человека растерянного – *Homo confusus*. Образование и обучение этого *Homo confusus* основывается уже не на процессе запоминания знаний, а на возможностях их нахождения и использования в сетях Интернета. С огромными проблемами сталкивается современное экуменическое движение, при этом неудачные попытки диалога между разными религиозными конфессиями сопровождаются сильными тенденциями секуляризации. В такой ситуации среди проектов преодоления кризисов остается только так называемая „постмодернист-

¹² Иван Франко: *На склоні віку. Розмова в ночі перед Новим роком 1901*, „Літературно-науковий вісник” (грудень 1900, том дванадцятий), с.135-149 (орфография современная – Р.М.).

ская уравниловка”, которая предполагает господство дискурсов (власти, финансов, возможно – медицины, учитывая ситуацию ковида и ее последствия).

Но в феврале 2022 года Европа столкнулась с реальной апокалиптической ситуацией – войной, вызвавшей небывалые до этого волны всевозможных кризисов: социальных, психологических, экологических, цивилизационных и, конечно, культурных. Философские (а в большей мере – политические) проекты и идеи могут разными способами объяснять этот кризис, но преодолеть его они не в силе: *Inter arma silent Musae*.

REFERENCES:

- Alekseev M.P.: *Pushkin i problema „vechnogo mira”*, v: M.P.Alekseev: *Pushkin. Sraunitel'no-istoricheskie issledovaniya*. Leningrad 1984, s.174-220 (Алексеев М.П.: *Пушкин и проблема „вечного мира”*, в: М.П.Алексеев: *Пушкин. Сравнительно-исторические исследования*. Ленинград 1984, с.174-220).
- Auerbah Erih: *Dante – poet zemnogo mira*. Moskva 2004 (Ауэрбах Эрих: *Данте – поэт земного мира*. Москва 2004).
- Bibliya. Knigi svyashchennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta*. Moskva 1992 (Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва 1992).
- Bicilli Petr Mihajlovich: *Tragediya russkoj kul'tury. Issledovaniya, stat'i, recenzii*. Moskva 2000 (Бицилли Петр Михайлович: *Трагедия русской культуры*. Исследования, статьи, рецензии. Москва 2000).
- Blok A.A.: *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v dvadcati tomah*. Tom vtoroj: *Stihotvoreniya. Kniga vtoraya (1904-1908)*. Moskva 1997 (Блок А.А.: *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Том второй: *Стихотворения. Книга вторая (1904-1908)*. Москва 1997).
- Franko Ivan: *Na skloni viku. Rozmova v nochi pered Novim rokom 1901*, „Literaturno-naukovij visnik” (gruden' 1900, tom dvanadcyatij), s.135-149 (Франко Иван: *На склоні віку. Розмова в ночі перед Новим роком 1901*, „Літературно-науковий вісник” (грудень 1900, том дванадцятий), с.135-149).
- Marks K., Engel's F.: *Izbrannye sochineniya v 9 tomah*. Tom 2. Moskva 1985 (Маркс К., Энгельс Ф.: *Избранные сочинения в 9 томах*. Том 2. Москва 1985).

- Matich Ol'ga: *Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva 2008 (Матич Ольга: *Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России*. Москва 2008).
- Mnich Roman: „*Receptivnaya estetika*” Dmitriya Chizhevskogo. Siedlce 2021 (Mnich Roman: „*Рецептивная эстетика*” Дмитрия Чижевского. Siedlce 2021).
- Mnich Roman: *Epistemologicheskie aspekty utopicheskikh diskursov: sluchaj Sergeya Gessena, v: Istinnost' i lozhnost' utopii. Voprosy utopicheskikh diskursov*. Siedlce 2016, с.35-48 (Mnich Roman: *Эпистемологические аспекты утопических дискурсов: случай Сергея Гессена, в: Истинность и ложность утопии. Вопросы утопических дискурсов*. Siedlce 2016, с.35-48).
- SHklovskij Viktor: *Anna Ahmatova. Anno Domini MCMXXI, v: Anna Ahmatova: Pro et contra*. Sankt-Peterburg 2001, s.414-415 (Шкловский Виктор: *Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI, в: Анна Ахматова: Pro et contra*. Санкт-Петербург 2001, с.414-415).
- SHpengler Osva'd: *Gody reshenij* (Шпенглер Освальд: *Годы решений*), <https://pstgu.ru/download/1181043711.chpengler.pdf> (7.09.2022).

АЛЕКСАНДР СМИРНОВ

Гродненский государственный университет им. Янки Купалы
(Гродно, Беларусь)

ORCID: 0000-0002-7487-5892

e-mail: smialex8@mail.ru

***ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ А.С. ПУШКИНА
В КОНТЕКСТЕ „ЧУМНОГО ТЕКСТА“
(ОТ БОККАЧЧО ДО КАМЮ)***

***PUSHKIN'S TRAGEDY A FEAST IN TIME OF PLAGUE
IN THE CONTEXT OF THE „PLAGUE TEXT“
(FROM BOCCACCIO TO CAMUS)***

Abstract

The article focuses on the evolution of „feast during the plague“ motif within the „plague text“ from Boccaccio, Defoe, and Wilson to Pushkin's tragedy and Camus' novel. The article traces how the plot of the „feast“, which initially does not perform a significant semantic function, gradually transforms, crystallizes and, finally, acquires features that allow us to speak about the similarity of the anthropological ideas of the Russian writer of the 19th century and the French philosopher-literary of the 20th century. The writers reproduce the plague as a situation of absurdity, that is, the existence of a person under the action of a transpersonal irrational (and therefore excluding the possibility of its change by human efforts) and threatening force that generates a stoic response from the characters. The author proves that rebellion against the belittling of the personal principle in a person and, ultimately, the assertion of human dignity is the purpose of the protest of Pushkin's and Camus's characters. The author concludes that for Camus and Pushkin it is essential that in his/her rebellion a person goes beyond the limits of his individual interests.

Keywords: „plague text“, „feast during the plague“, existential anthropology, personality, Pushkin, Camus.

Под „чумным текстом“ будем понимать комплекс художественных произведений, объединенных темой чумы, подкрепленной также (но не всегда) системой эксплицитных или имплицитных связей между ними, по аналогии с „Лизиним текстом“ В.Н. Топорова, отмечавшего, что

в русской литературе смешивались разные Лизы – реально существующие носительницы этого имени, ... „общелитературные“ Лизы, унаследованные из предыдущего периода, наконец, Лизы, обязанные своим появлением мощному влиянию карамзинской повести. (...) Но в широком культурном контексте все эти разные по происхождению и по своему типу Лизы входят в то широкое поле, в фокусе которого – карамзинская *бедная Лиза*, вовлекающая в свой круг даже *то, что не всегда ведало об этой своей зависимости*¹.

Одним из хронологически ранних произведений „чумного текста“ является *Декамерон*. Кроме того, в нем наблюдается в самом общем виде завязка того сюжета, который, развиваясь внутри „чумной“ темы, выйдет у А.С. Пушкина на уровень символа, придав развитию „чумного текста“ совершенно иное направление, – „пир во время чумы“.

„Пиром во время чумы“ называл весь *Декамерон* еще А.Н. Веселовский². Это, на наш взгляд, полностью справедливое определение было оспорено Р.И. Хлодовским, не находившим для него объективных оснований, так как „настроения отчаяния для книги Боккаччо совсем не характерны“³. Очевидно, что аргументация ученого в этом случае во многом определена читательским впечатлением от пушкинской маленькой трагедии, однако и сам Боккаччо, как можно предположить, ставил перед своей книгой иные художественные задачи, нежели Пушкин.

Если заглавия других произведений „чумного текста“ содержат указания на пространственные (*The city of the Plague / Город чумы* Дж. Вильсона, *Чума, или ООИ в городе* Л. Улицкой), временные (*Journal of the Plague year / Дневник Чумного Года* Д. Дефо) либо пространственно-временные (*Пир во время чумы* А.С. Пушкина) приметы описываемых событий, то заглавие *Декамерона* на таком фоне показательно ориентировано, как будто бы прямо по формуле М.М. Бахтина, не на „событие, о котором рассказывается, а на

¹ В.Н.Топоров: „*Бедная Лиза*“ Карамзина. Опыт прочтения. Москва 1995, с.424-425, курсив в цитате мой – А. Смирнов.

² А.Н.Веселовский: *Боккаччо, его среда и сверстники*. Том первый. Санкт-Петербург 1893, с.451.

³ Р.И.Хлодовский: *Декамерон. Поэтика и стиль*. Москва 1982, с.172.

событие самого рассказывания“. И если внутренняя хронотопическая организация указанных произведений „чумного текста“ (городская хроника) в целом (за исключением киносценария Л. Улицкой) соответствует заявленному в заглавиях, то хронотоп *Декамерона* очевидно тяготеет к идиллии: группа рассказчиков должна переместиться в обособленное место и выпасть из общего времени, а „несовершенства женской природы“ будут гармонизированы мужским наставничеством.

Между тем, как справедливо отметил Р.И. Хлодовский, в *Декамероне* „во вступлении к Первому дню [„традиционные“] пиры во время чумы описаны и даже изображены разные варианты”⁴. Однако эпизодичность их упоминания и очевидная риторическая конструкции, положенная в основу этих описаний

(иные стояли на том, что жизнь умеренная и воздержная предохраняет человека от заразы. ... Другие, придерживавшиеся мнения противоположного, ... днем и ночью шатались по тавернам, пили без конца и без счета. ... Многие придерживались середины: не ограничивая себя в пище, подобно первым, не пьянствуя и не позволяя себе прочих излишеств, подобно вторым, они во всем знали меры⁵),

указывают на заведомую вторичность этих „пиров“ для Боккаччо.

Дневник Чумного Года Д. Дефо представляет собой стадию кристаллизации сюжета „пира“, на которой определяются основные элементы (чума; парный образ носителя религиозного сознания и „развратников“; мировоззренческий диспут между ними) и отдельные детали (телега, перевозящая умерших на кладбища) его структуры. Их источником, как можно предположить, послужил *Декамерон*, а катализатором – такой важнейший фактор, как протестантское сознание Дефо.

Восприятие эпидемии как адресованного людям послания о разладе космоса (социума, включенного в космическое бытие) было характерно еще для античности (ср. мор в *Царе Эдипе* Софокла), но не сопровождалось осмыслением такого важного для протестанта Дефо обстоятельства, как вероятность смертного исхода и его обусловленность личным поведением человека. Даже у католика Боккаччо, хронологически более близкого античности, чем Дефо, религиозное восприятие чумы как божественного воздаяния теряет свою исключительность и очевидно уступает естественнонаучному („чума возникла ... быть может, под влиянием небесных тел, а быть может,

⁴ Ibidem, с.172.

⁵ Джованни Боккаччо: *Декамерон*. Москва 1989, с.8-9.

ее наслал на нас за грех правый гнев божий“⁶; далее следуют описания медицинских противоэпидемиологических мер), а мировоззренческий кризис едва ли не уравнен по значимости с административными проблемами городского управления

(ореол, озарявший законы божеские и человеческие, померк, оттого что служители и исполнители таковых разделили общую участь. ... Подчиненные же их ... не обладали надлежащими полномочиями, и оттого всякий что хотел, то и делал⁷).

Принцип священства всех верующих и отказ от священнослужителей – посредников между Богом и человеком (вероятно, именно поэтому представителем религиозного сознания у Дефо оказывается не священник, как у его последователя Вильсона, Пушкина или Камю, а обычный горожанин) до чрезвычайности обострили понимание протестантами собственной повседневной жизни как грандиозного семиозиса, в котором даже самое ничтожное событие трактовалось как божественное послание и потому нуждалось в протоколировании и осмыслении на предмет соответствия Священному Писанию. Отсюда широкое распространение в протестантской культуре такой формы самонаблюдения, как дневник, ставший частью протестантской литературы, в частности, романов самого Дефо: ср. заглавие *Дневник Чумного Года*; часть романа *Робинзон Крузо* – дневниковые записи героя, а одна из необходимых ему вещей, изготовить которую на острове он так и не научился, о чем не раз упоминает с сожалением, – это чернила.

Для повествователя-протестанта в хронике Дефо, в отличие от Боккаччо, божественная пенитенциарная природа чумы несомненна, поэтому пирующие в таверне „Сорока“ (которых мы сегодня назвали бы разве что хулиганами), оскорбляющие человека за неумеренную, с их точки зрения, скорбь по потерянной семье, повествователем всегда и однозначно квалифицируются как безбожники, богохульники и святотатцы.

Полагаю, что я был милостиво спасен Господом, чье имя они поносят и поминают все, среди множества причин, одному Богу ведомых, еще и для того, в частности, чтобы мог я одернуть их за ... издевательства над честным джентльменом, ... сраженным горем ... из-за утрат, постигших, по воле Божией, его семью. ... Если не считать таких негодяев, как эти, даже самые жалкие отщепенцы в те времена имели страх Божий, чувствуя над собой могущественную длань, спо-

⁶ Ibidem, с.6.

⁷ Ibidem, с.9.

собную в любую минуту их уничтожить. Но что было хуже всего – в своих дьявольских высказываниях смели они богохульствовать и вести безбожные речи, высмеивая мое утверждение, что чума есть карающая длань Господня, вышучивая и грубо поднимая на смех мои слова о возмездии, будто не Божественное Провидение навлекло на нас столь разрушительный удар⁸.

В *Дневнике Чумного Года* Дефо намечает каркас сюжета „пира“, не поднимаясь, однако, даже до постановки тех вопросов, которые увидят в нем и попытаются дать на них ответы XIX и XX века. Так, например, в противостоянии повествователя и пирующих абсолютно отсутствует существенная для этих столетий проблематизация мировоззренческих принципов противостоящих сторон: повествователь выступает от имени высших, заведомо справедливых сил и, вместе с ними, оказывается однозначно прав – пирующие богохульники, как им и предрекается, умирают от чумы в самом скором времени.

„Книга Дефо ... повлияла на того, кто в свою очередь явился источником для Пушкина, – на английского писателя Джона Вильсона“⁹, автора драматической поэмы *Город чумы*. Переход от эпической формы представления „чумного текста“ к драматической вызвал целый ряд сущностных трансформаций исходного материала, среди которых наиболее существенными являются: ограничение количества эпизодов и их драматизация; исключение фигуры повествователя – мирянина-протестанта, находящегося (и отчасти довлеющего) над текстом, и замена его „профессиональным“ священником – одним из персонажей – с соответствующим ослаблением его идеологической позиции; эмблематизация Города в заглавии и тексте путем косвенного указания локаций Лондона вместо его прямого называния, как у Дефо; индивидуализация пирующих.

Поэма Вильсона послужила непосредственным источником *Пира во время чумы*, однако, как отмечал М.П. Алексеев,

в задачи Пушкина вовсе не входило дать простой перевод драмы Вильсона: он писал одну из своих „маленьких трагедий“, в которых с максимальной сжатостью и силой хотел дать результаты своих

⁸ Даниэль Дефо: *Дневник Чумного Года*. Москва 1997, с.101.

⁹ Н.В.Яковлев: *Об источниках „Пира во время чумы“ (Материалы и наблюдения)*, в: *Пушкинский сборник памяти профессора С.А.Венгерова*. Москва-Петроград 1923, с.97. М.П.Алексеев оспаривает это мнение Н.В.Яковлева (и ряда западных исследователей поэмы Вильсона), но сама множественность исследовательских позиций косвенным образом свидетельствует об определенной автономности „чумного текста“, чтобы говорить о каком-либо конкретном единичном влиянии.

„изучений“ ... Именно поэтому Пушкину понадобилась не вся драма Вильсона, но лишь одна ее сцена¹⁰.

По поводу произведений Пушкина, основанных на иностранных претекстах, Р.О. Якобсон замечал: „Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по своему“¹¹. Аналогичным образом в *Пире во время чумы* Пушкин, действуя по принципу Родена / Микеланджело „Искусство состоит в том, чтобы отсекал лишнее“, оставляет лишь отдельные эпизоды и детали, получившие в художественном целом маленькой трагедии принципиально иной смысл, нежели они имели в оригинале. „Самим смыслом текста, как будто точно переведенного, *Пир во время чумы* разительно отличается от *The City of the Plague*. В этом отличии и следует искать суть собственно пушкинского высказывания“¹².

В исследовательской литературе уже отмечалось, что „особый художественный метод, использованный Пушкиным в *Маленьких трагедиях*, может быть частично обозначен тезисом Ж.Б. Гюйо *Искусство есть конденсация действительности*“¹³, в нашем случае, конденсация художественной претекстовой действительности поэмы Вильсона. Само превращение одной из сцен в единственную заставляет воспринимать ее как некий дискурсивно развернутый символ, но, кроме этого, Пушкин даже в выбранной им сцене осуществляет целый ряд купюр и преобразований, общая задача которых может быть определена как предельная символизация изображенного. „Общая тенденция этих изменений – в направлении наибольшего лаконизма“¹⁴, – пишет отметивший большую их часть Н.В. Яковлев, предлагая иные мотивировки пушкинских действий (усиление эмоционального напряжения, устранение протестантско-католической полемики, ослабление шотландского *couleur locale*).

¹⁰ М.П.Алексеев: *Джон Вильсон и его „Город Чумы“*, в: М.П.Алексеев: *Английская литература. Очерки и исследования*. Ленинград 1991, с.353.

¹¹ Р.О.Якобсон: *Статуя в поэтической мифологии Пушкина*, в: Р.О.Якобсон: *Работы по поэтике*. Москва 1987, с.151.

¹² Н.В.Беляк, М.Н.Виротайнен: „*Маленькие трагедии*“ как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры), в: *Пушкин: Исследования и материалы*. Ленинград 1991, том XIV, с.76.

¹³ О.Г.Згурская: *Из опыта сравнительного анализа „Пира во время чумы“ А.С.Пушкина и „The City of the Plague“ („Город Чумы“) Дж.Вильсона: о формах „сгущения“ действительности в драматическом произведении*, „Вестник СПбГУ. Сер.9. Филология. Востоковедение. Журналистика“ 2016, вып.2, с.15.

¹⁴ Н.В.Яковлев: *Op.cit.*, с.105.

Во-первых, это максимальное сужение хронотопа „пира“. Вильсоновский пир – четвертая сцена первого акта, одна из многих картин панорамы чумного Лондона. У Пушкина все действие концентрируется на маленьком пяточке, описанном почти теми же словами, что и у Вильсона („The street. – A long table covered with glasses. – A party of young man and women carousing“ – „Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин“¹⁵), однако вводящем читателя в картину непривычного – уличного – пира без всякой предварительной экспозиции

дом – естественное пространство Пира. Но *Пир во время чумы* происходит на улице. Первая же ремарка гласит: „Улица. Накрытый стол“. Уже это сочетание образует „соединение несоединимого“. А когда мимо стола с пирующими гостями проезжает телега, груженная мертвецами, возникает почти сюрреалистический эффект, напоминающий появление лошадей с телегой в гостиной в фильме Бунюэля *Андалузская собака*¹⁶.

Напомним, что телега с мертвецами – деталь, общая для „чумного текста“, однако сюрреалистические ассоциации у Ю.М. Лотмана она вызывает лишь в пушкинском варианте.

Н.В. Яковлев подмечает в пушкинском переводе замену прошлого времени настоящим, однако видит в этих заменах исправление стилистических или композиционных погрешностей оригинала Вильсона.

Это гораздо энергичнее. Но этим достигается также и нечто большее. Слова: не клялся ли ты?... звучат так, как будто председатель с священником уже имели в прошлом какое-то столкновение, о котором мы между тем ничего не знаем, – недоговоренность, неясность, которую Пушкин устраняет¹⁷.

На наш взгляд, в этом отсечении прошлого можно видеть также способ конденсации драматического времени.

В пушкинском тексте не остается ничего, что отсылало бы нас к XVII веку или к другим более отдаленным эпохам. Таким образом, „сейчас“ в заданном Пушкиным противопоставлении „тогда – сей-

¹⁵ А.С.Пушкин: *Пир во время чумы*, в: А.С.Пушкин: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Том пятый: „Евгений Онегин“. *Драматические произведения*. Москва-Ленинград 1950, с.413.

¹⁶ Ю.М.Лотман: *Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина*, в: Ю.М.Лотман: *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва 1988, с.143.

¹⁷ Н.В.Яковлев: *Op.cit.*, с.106.

час“ – это именно „сейчас“, „нынче“. Иными словами, время пира современно Пушкину¹⁸.

Персонажи Вильсона в изображении Пушкина, сократившего их количество, также символизируются.

Под его рукой флотский капитан Вальсингам превращается именно в „Председателя Пира“. Имярек – викарий или пребендарий прихода Aldgate church – именно в „Священника“, как стоит в пьесе. Перед нами прежде всего – Председатель безбожного пира и христианский священник в о о б щ е [разрядка Н.В. Яковлева. – А. С.]¹⁹.

И сама чума поднимается в гимне Председателя до уровня выходящего за рамки медицинского явления грандиозного символа губительной опасности.

В центральной строфе гимна („Есть упоение в бою...“) „Чума“ соседствует с синонимичными ей „боем“, „краем бездны“, „океаном“ и „пустыней“. Организация этого перечислительного ряда (который завершается формулой генерального обобщения „всё, что гибелью грозит“) позволяет очертить грани и границы противостоящего человеку смертоносного начала мира. Оно моделируется через систему оппозиций, включающих в себя указание противоположных полюсов. „Бой“ (война) как выражение высшего социального противоречия и единственный неприродный феномен среди остальных – актуализирует оппозицию „природа – цивилизация“. Природные же феномены организуются в декартову прямоугольную систему координат на плоскости с вертикальной и горизонтальной осями. „Бездна мрачная“ сама по себе ориентирована по вертикали в отношении своего созерцателя: человек *над* горным провалом либо *под* бездной неба (Ломоносов). В гимне ей противостоит „океан“, которому, в свою очередь, по горизонтали противоположна аравийская пустыня („ураган“), противопоставляемая „океану“ еще и как суша воде. Пространственные оппозиции дополняются оппозицией физических состояний, когда аравийскому „урагану“ противопоставляется „дуновение“ Чумы. Пространственная организация губительного начала мира с ее выраженным стремлением к максимальному расширению придает аналогичный масштаб и противостоящему этому началу человеку – прием, распространенный в современной Пушкину культуре романтизма.

¹⁸ Н.В.Беляк, М.Н.Виролайнен: Op.cit., с.77.

¹⁹ Н.В.Яковлев: Op.cit., с.113.

В отличие от предыдущих вариантов „чумного текста“ у Пушкина диспут „безбожников“ и носителя религиозного сознания существенно потеснен противостоянием человека непосредственно Чуме. Образом Священника вводится третья точка зрения, противоположная позиции Председателя пира и отвергаемая тем во имя стоицизма. Однако здесь нет привычного для „чумных текстов“ конфликта „безбожников“ и „адвоката Бога“. Расставаясь, и Вальсингам и Священник оба апеллируют к Богу: „*Председатель*. Отец мой, ради бога, Оставь меня. – *Священник*. Спаси тебя господь. Прости, мой сын“²⁰. Более того, „ради бога“ Председателя и „прости, мой сын“ Священника выступают здесь для каждого из героев как своеобразная реплика на „языке“ оппонента (ср. также проступающее за традиционными и потому обезличенными формулами религиозных обращений почти семейное, кровное родство персонажей „отец мой – мой сын“). В.И. Тюпа справедливо видит здесь признаки конвергентного сознания героев и автора маленьких трагедий.

В кульминации столкновения ... двух типов сознания они не сокрушают друг друга, а неожиданно озаряются взаимопониманием... Сопряжение разноголосых правд в единстве внутреннего диалога, не отвергающего ни одной из них, – таков строй этого сознания²¹.

Стоическая позиция личности, пришедшей к напряженному и внутренне противоречивому (ср. систему оппозиций в нижеприведенном фрагменте: „здесь“ – там, „в дому моем“, „отчаяние“ – „веселия“, „воспоминание“ – „новость“ и так далее), но спокойному приятию смертельной опасности

(... Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом ... мертвой пустоты,
Которую в дому моем встречаю –
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками ...
Погибшего, но милого созданья...) ²²,

выявляется в гимне через систему соответствий. Уподобление Зиме обнаруживает в непредсказуемой и стихийной, а потому пугающей Чу-

²⁰ А.С.Пушкин: *Op. cit.*, с.422.

²¹ В.И.Тюпа: *Новаторство авторского сознания в цикле „Маленьких трагедий“*, в: *Болдинские чтения*. Горький 1987, с.134-135.

²² А.С.Пушкин: *Op. cit.*, с.421.

ме парадоксальный аспект периодического, а значит вероятностно прогнозируемого, проходящего и потому не столь страшного явления.

Это же сопоставление выявляет в Чуме еще один неожиданный, почти комический, игровой аспект. „Могущая Зима“ объявляется „проказницей“, а способом противостояния ей служит „весел<ый> зимний жар пиров“. Противостояние чуме (еще одной „проказнице“?) предполагает аналогичную эмоциональную реакцию – „утопим весело умы“ [курсив мой. – А. С.]. И, как результат, на рациональный вопрос „Что делать нам? и чем помочь?“ – следует ответ – призыв к демонстративно иррациональному поведению – „утопим весело умы“ [курсив мой. – А. С.].

Совмещением трагедийного и комического отношения к чуме отличается написанная почти одновременно с пушкинской пьесой новелла Э. А. По *Король Чума* (1835), подзаголовок которой („рассказ, содержащий аллегорию“) прямо указывает на необходимость вариативного прочтения и выявления в тексте нескольких итоговых авторских эмоций. С одной стороны, перед нами приправленная изрядной долей авторской иронии фантазмагорическая картина победного противостояния Человека грозной эпидемии, опустошающей Лондон. С другой стороны, если переключиться из фантастического в бытовое „измерение“ рассказа, „семейный ужин“ Короля Чумы Первого может быть интерпретирован как „пир во время чумы“, разыгрываемый труппой актеров-мародеров в винном погребе гробовщика и разгромленный двумя подвыпившими моряками, одержавшими, таким образом, театральную, но все же победу над чумой. Однако юмористические интерпретации не отменяют трагического звучания новеллы, ибо изображение моряков, в победном порыве увлекающих с собой на корабль в качестве захваченных на пиру трофеев „толстую даму в саване“ и „эрцгерцогиню Чумичку“, вполне может быть прочитано как иносказательное описание бациллоносителей, незаметно для себя участвующих в распространении болезни. Исторически комические подтексты *Короля Чумы* снимаются чуть более поздней новеллой По *Маска Красной Смерти* (1842), написанной также на сюжет „пира во время чумы“, но уже с однозначной идеей невозможности спасения.

Несмотря на сходство юмористического отношения к чуме авторов и бесстрашного – героев, стоицизм персонажей По, в отличие от пушкинского Вальсингама, дискредитирован автором: нарушение запрета земного короля Англии под страхом смертной казни прони-

кать в зараженные районы Лондона и поединок с вселенским королем Чумой инициированы бегством от хозяйки пивной, а молодецкая удаль вызвана неумеренным количеством выпитого, но не оплаченного спиртного.

Пушкинский *Пир во время чумы* с его проблемой личностного противостояния глобальной катастрофе предвосхищает ключевой для XX века „чумной текст“ – роман А. Камю *Чума*. В соответствии с установками экзистенциалистов на создание притчеобразных произведений заглавие романа вбирает в себя вербально не выраженные пространственные и временные локализации чумы, делая ее перманентным состоянием географически не определенного мира. Тем не менее, в самом эпическом тексте происходит закономерная конкретизация романного хронотопа („любопытные события, послужившие сюжетом этой хроники, произошли в Орне в 194... году“²³) и ослабление символического подтекста, что можно признать шагом назад по отношению к пушкинской трагедии. Сохраняя общую структуру сюжета „пира“ (священник против безбожных горожан), автор *Чумы* не делает его, как и Дефо с Вильсоном, центральным эпизодом своего романа. Однако, в отличие от предшественников, Камю прямо противоположным способом разрешает идеологический конфликт сюжета, сначала заставляя своего героя, иезуита отца Панлю, слепо отстаивать идею о чуме как божественном справедливом воздаянии, наблюдая агонию явно безгрешного ребенка, а позже „умерщвляя“ и самого адепта религии, также без какого-либо нарушения божественных заповедей с его стороны.

Если „протестантская“ чума Дефо рационализована введением ее в систему причинно-следственных связей, то „экзистенциалистская“ чума Камю подчеркнута выводится автором из всех взаимообусловленностей и представляется абсурдным, то есть принципиально не поддающимся рационализации („credo quia absurdum“ Тертуллиана) явлением. Подобно тому как наказанием безгрешных опровергаются религиозные представления о детерминантах чумы, так и отсутствием корреляции между болезнью, действиями медиков и смертностью (эпидемия идет на спад сама по себе, в это относительно спокойное время от чумы умирает активный организатор санитарных дру-

²³ А. Камю: *Чума*, в: А. Камю: *Сочинения в пяти томах*. Том второй: *Миф о Сизифе. Недоразумение. Письма к немецкому другу. Чума. Осадное положение*. Харьков 1997, с.187.

жин, а жена выжившего главного героя – на безопасном курорте и не от чумы) вскрывается нерелевантность естественнонаучного подхода.

Несмотря на отказ от символизма, переход к эпическому роду позволил Камю сделать, может быть, под непосредственным влиянием *Пира во время чумы*, безусловный шаг вперед – развить пушкинскую идею противостояния человека иррациональным губительным мировым силам.

При стоицизме моральной позиции Вальсингама его физическое поведение отличается неподвижностью (аналогичным странным образом статичен Сальери из другой маленькой трагедии), особенно заметной на фоне гимна чуме, вышеупомянутая центральная строфа которой содержит перечисление целого ряда губительных ситуаций, предполагающих от человека, может быть, за исключением „дуновения Чумы“, проявление, по меньшей мере, двигательной активности. Вывод исследователя *Маленьких трагедий*: „Не слава чуме, а – вызов! Не пир, а – бой! ... Гимн Председателя – прямое обращение к воле человека, побуждение его к действию, а отсюда и воспевание счастья битвы“²⁴, – справедлив, но малоприменим к самому Вальсингаму („герою не дано никакой возможности действительного противоборства (против него не люди, а стихия)“²⁵). Его метафизическая неподвижность („Я здесь удержан...“) поддерживается финальной авторской ремаркой „Председатель остается погружен в глубокую задумчивость“²⁶.

Возможно, сосредоточенная „глубокая задумчивость“ Вальсингама – образец условного сценического действия театрального персонажа, что определено драматургической природой *Пира во время чумы* и что, однако, не снимает, а, напротив, обостряет вопрос о практическом жизненном поведении человека.

В противовес (или дополнение к) Пушкину в романе *Чума* Камю выводит целый спектр разнообразно *действующих* героев, один из которых, будучи всего лишь заезжим гостем Орана, инициирует создание санитарных дружин; второй в соответствии со своей профессией врача оказывает медицинскую помощь, понимая ее нулевую результативность; третий, случайно оказавшийся пленником карантина, стремится сбежать из чумного города, но, почти добившись успеха, остается помогать врачу; четвертый пытается создать литера-

²⁴ Д.Устюжанин: „*Маленькие трагедии*“ А.С.Пушкина. Москва 1974, с.91-92.

²⁵ С.А.Кибальник: *Художественная философия Пушкина*. Санкт-Петербург 1998, с.168.

²⁶ А.С.Пушкин: *Op.cit.*, с.422.

турный шедевр и постоянно совершенствует его первую (и единственную) фразу. Даже священник, проповедуя о божественной справедливости смертного воздаяния грешникам, оказывает им помощь, работая в сандружине. Все эти синонимичные персонажи с их по сути единой практической жизненной позицией являются литературными иллюстрациями к философским текстам Камю *Миф о Сизифе* и *Человек бунтующий*, которые на фундаментальном уровне, в свою очередь, во многом пересекаются с маленькой трагедией А.С. Пушкина.

И.Б. Сазеева выявляет параллели между *Пиром во время чумы* и *Человеком бунтующим* в развенчании их авторами метафизического бунта романтиков²⁷. На наш взгляд, анализ внутренних перекличек между этими произведениями не менее важен для понимания антропологических представлений русского писателя XIX в. и французского философа-литератора XX в.

Общей для Пушкина и Камю является ситуация абсурда, то есть нахождения человека в условиях действия надличностной иррациональной (а потому непознаваемой и исключаяющей возможность ее изменения человеческими стараниями) и угрожающей силы. Хотя для экзистенциалиста Камю абсурд – характеристика человеческого существования во всей его полноте, а Пушкин ограничивается только единичной и специально сконструированной (отобранной из всего многообразия) ситуацией и, разумеется, далек от философии Камю, сходство их авторских представлений о позиции человека в ситуации абсурда очевидно. Не имея возможности ни результативно воздействовать на абсурд, ни уклониться от него, человек, по мнению обоих, не смиряется со своей участью, а протестует (бунтует, в терминах французского экзистенциалиста) против нее. Необходимость протеста не может быть отменена даже заведомым проигрышем конкретного бунтующего человека. Пушкинскому пиру в самом тесном контакте с, возможно, уже зараженными участниками („девы-розы пьем дыханье, – быть может... полное Чумы“²⁸) соответствует финальное признание героя-повествователя *Чумы* в том,

что эта хроника не может стать историей окончательной победы.
А может она быть лишь свидетельством того, что следовало совер-

²⁷ И.Б.Сазеева: *Блеск и тщета романтизма: проблема метафизического бунта в творчестве А.С.Пушкина и А.Камю*, в: *Пушкин и мировая культура*. Арзамас 2008, с.187-195.

²⁸ Пушкин: *Op. cit.*, с.419.

шить и что, без сомнения, обязаны совершать все люди вопреки страху, ... вопреки их личным терзаниям, обязаны совершать все люди, которые за невозможностью стать святыми и отказываясь принять бедствие, пытаются быть целителями. ... Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал, ... что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает ... и что, возможно, придет на горе и в поучение людям...²⁹

При этом смыслом и целью индивидуального бунта является не абстрактный „бой“ (против кого? ради чего?), а активное (отказ Вальсингама идти за Священником тоже акт) выражение несогласия с умалением – вплоть до окончательной элиминации смертью – личностного начала в человеке иррациональной превосходящей силой и, в конечном итоге, утверждение человеческого достоинства как такового. Отсюда же и коллективистские интенции Камю и Пушкина.

Если индивид ... принимает смерть в своем бунтарском порыве, он тем самым показывает, что жертвует собой во имя блага, которое, по его мнению, значит больше его собственной судьбы. ... Если раб восстает, то ради блага всех живущих. Ведь он полагает, что при существующем порядке вещей в нем отрицается нечто, присущее не только ему, а являющееся тем общим, в чем все люди ... имеют предуготованное сообщество. ...

Бунт может поднять и тот, кто потрясен зрелищем угнетения, жертвой которого стал другой. ... Мы не в состоянии спокойно смотреть, как другие подвергаются тем оскорблениям, которые мы сами терпели бы, не протестуя. ... Таким образом, сам по себе индивид вовсе не является той ценностью, которую он намерен защищать. Эту ценность составляют все люди вообще³⁰.

Утверждающий стоицизм человека гимн (не песня, как у Вильсона или у Мери в самом *Пире во время чумы*) Вальсингама с демонстративным указанием жанра („спой нам песню ... – Такой не знаю, но спою вам гимн“³¹) моделирует образ автора, исполняющего свое творение в присутствии и от имени коллектива („гимн сохраняет внутри себя единичность самосознания, и в то же время это единичность, внимаемая, наличествует как всеобщая“³²). Отсюда в гимне использование исключительно форм множественного числа местоимения „мы“ даже в, по определению, индивидуальном акте поцелуя

²⁹ А.Камю: *Op. cit.*, с.426.

³⁰ А.Камю: *Человек бунтующий*, в: А.Камю: *Сочинения в пяти томах*. Том третий: *Праведники. Человек бунтующий. Лето. Падение*. Харьков 1998, с.72-74.

³¹ А.С.Пушкин: *Op. cit.*, с.418.

³² Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Феноменология духа*. Москва 2021, с.666.

(„девы-розы *пьем* дыханье“ [курсив мой. – А. С.]³³). Перечисленные в центральной строфе гимна гетерогенные гибельные ситуации (сражение, бездна, океан, пустыня и чума) в своей совокупности маловероятны в судьбе одного человека, что косвенным образом свидетельствует о сверхличном характере этих смертельных испытаний. И уже за пределами гимна индивидуальный отказ Вальсингама уйти за священником приобретает расширительный характер: „Тень матери не вызовет меня Отселе ... старик, иди же с миром; Но проклят будь, кто за тобой пойдет“³⁴.

Отмеченное выше противоречие между вальсингамовским утверждением активного противостояния гибельному началу мира и собственной физической неподвижностью героя в определенной мере разъясняется при сопоставлении *Пира во время чумы* с *Мифом о Сизифе*, заглавный герой которого представляет архетипический образ-прототип центральных персонажей *Чумы*.

В каждое из мгновений после того, как Сизиф покинул вершину и постепенно спускается к обиталищам богов, он возвышается духом над своей судьбой. ... Сизиф, ... бессильный и возмущенный, знает сполна все ничтожество человеческого удела. ... Ясность ума, которая должна бы стать для него мукой, одновременно обеспечивает ему победу. И нет такой судьбы, над которой нельзя было бы возвыситься с помощью презрения³⁵.

Таким образом, сюжет „пира во время чумы“ от Боккаччо до Пушкина проходит ярко выраженную эволюцию. Возникнув как отдельный незначительный штрих в картине ужасов чумной эпидемии, к XIX веку в маленькой (по объему, но не уровню проблематики) трагедии он вырастает в самостоятельную символическую аллегория человеческого существования в условиях противостояния смертельным испытаниям, вплотную подводя к антропологической проблематике актуальной по наши дни экзистенциальной философии.

³³ А.С.Пушкин: Op. cit., с.419.

³⁴ Ibidem, с.421.

³⁵ А.Камю: *Миф о Сизифе*, в: А.Камю: *Сочинения в пяти томах*. Том второй: *Миф о Сизифе. Недоразумение. Письма к немецкому другу. Чума. Осадное положение*. Харьков 1997, с.100.

REFERENCES:

- Alekseev M., *Dzhon Vil'son i ego „Gorod Chumy“*, v: Alekseev M., *Anglijskaja literatura. Oчерki i issledovanija*. Leningrad 1991, s.337-357 (Алексеев М., *Джон Вильсон и его „Город Чумы“*, в: Алексеев М., *Английская литература. Очерки и исследования*. Ленинград 1991, с.337-357).
- Beljak N., Virolajnen M., „*Malen'kie tragedii“ kak kul'turnyj epos novoev-ropejskoj istorii (sud'ba lichnosti – sud'ba kul'tury)*“, v: *Pushkin: Issledovanija i materialy*. Leningrad 1991, tom 14, s.73-96 (Беляк Н., Вироланнен М., „*Маленькие трагедии*“ как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры), в: *Пушкин: Исследования и материалы*. Ленинград 1991, том 14, с.73-96).
- Boccaccio Giovanni, *Dekameron*. Moskva 1989 (Боккаччо Джованни, *Декамерон*. Москва 1989).
- Defo Daniel, *Dnevnik Chumnogo Goda*. Moskva 1997 (Дефо Даниэль, *Дневник Чумного Года*. Москва 1997).
- Hegel G. W. F., *Fenomenologija duha*. Moskva 2021 (Гегель Г. В. Ф. *Феноменология духа*. Москва 2021).
- Hlodovskij R., *Dekameron. Pojetika i stil'*. Moskva 1982 (Хлодовский Р., *Декамерон. Поэтика и стиль*. Москва 1982).
- Jakobson R., *Statuja v poeticheskoj mifologii Pushkina*, v: Jakobson R., *Raboty po poetike*. Moskva 1987, s.145-180 (Якобсон Р., *Статуя в поэтической мифологии Пушкина*, в: Якобсон Р., *Работы по поэтике*. Москва 1987, с.145-180).
- Yakovlev N., *Ob istochnikah „Pira vo vremja chumy“ (Materialy i nabljudenija)*, v: *Pushkinskij sbornik pamjati professora S.A.Vengerova*. Moskva-Petrograd 1923, s.93-170 (Яковлев Н., *Об источниках „Пира во время чумы“ (Материалы и наблюдения)*, в: *Пушкинский сборник памяти профессора С.А.Венгерова*. Москва-Петроград 1923, с.93-170).
- Camus Albert, *Chelovek buntujushhij*, v: Camus Albert, *Sochinenija v pjati tomah*. Tom 3: *Pravedniki. Chelovek buntujushhij. Leto. Padenie*. Har'kov 1998, s.61-360. (Камю Альбер, *Человек бунтующий*, в: Камю Альбер: *Сочинения в пяти томах*. Том 3: *Праведники. Человек бунтующий. Лето. Падение*. Харьков 1998, с.61-360).
- Camus Albert, *Chuma*, v: Camus Albert, *Sochinenija v pjati tomah*. Tom 2: *Mif o Sizife. Nedorazumenie. Pis'ma k nemeckomu drugu. Chuma. Osadnoe polozhenie*. Har'kov 1997, s.187-426 (Камю Альбер, *Чума*, в:

- Камю Альбер: *Сочинения в пяти томах. Том 2: Миф о Сизифе. Недоразумение. Письма к немецкому другу. Чума. Осадное положение.* Харьков 1997, с.187-426).
- Camus Albert, *Mif o Sizife*, v: Camus Albert, *Sochinenija v pjati tomah. Tom 2: Mif o Sizife. Nedorazumenie. Pis'ma k nemeckomu drugu. Chu-ma. Osadnoe polozenie.* Har'kov 1997, s.7-112 (Камю Альбер, *Миф о Сизифе*, в: Камю Альбер: *Сочинения в пяти томах. Том 2: Миф о Сизифе. Недоразумение. Письма к немецкому другу. Чума. Осадное положение.* Харьков 1997, с.7-112).
- Kibal'nik Sergej: *Hudozhestvennaja filosofija Pushkina.* Sankt-Peterburg 1998 (Кибальник Сергей: *Художественная философия Пушкина.* Санкт-Петербург 1998)
- Lotman YU., *Tipologicheskaja harakteristika realizma pozdnego Pushkina*, v: Lotman YU., *V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'.* Moskva 1988, s.124-158 (Лотман Ю., *Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина*, в: Лотман Ю., *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* Москва 1988, с.124-158).
- Pushkin A., *Pir vo vremja chumy*, v: Pushkin A., *Polnoe sobranie sochinenij v desyati tomah.* Том 5: „*Evgenij Onegin*“. *Dramaticheskie proizvedeniya.* Moskva-Leningrad 1950, s.413-422 (Пушкин А., *Пир во время чумы*, в: Пушкин А., *Полное собрание сочинений в десяти томах.* Том 5: „*Евгений Онегин*“. *Драматические произведения.* Москва-Ленинград 1950, с.413-422).
- Sazeeva I., *Blesk i tshheta romantizma: problema metafizicheskogo bunta v tvorcestve A.S.Pushkina i A.Kamju*, v: *Pushkin i mirovaja kul'tura.* Arzamas 2008, s.187-195 (Сазеева И., *Блеск и тщета романтизма: проблема метафизического бунта в творчестве А.С.Пушкина и А.Камю*, в: *Пушкин и мировая культура.* Арзамас 2008, с.187-195).
- Tjupa V., *Novatorstvo avtorskogo soznaniya v cikle „Malen'kih tragedij“*, v: *Boldinskie chteniya.* Gor'kij 1987, s.127-138 (Тюпа В., *Новаторство авторского сознания в цикле „Маленьких трагедий“*, в: *Болдинские чтения.* Горький 1987, с.127-138).
- Toporov V., *„Bednaja Liza“ Karantzina. Opyt prochtenija.* Moskva 1995 (Топоров В., *„Бедная Лиза“ Карамзина. Опыт прочтения.* Москва 1995).
- Ustjuzhanin D., *„Malen'kie tragedii“ A.S.Pushkina.* Moskva 1974. (Устюжанин Д., *„Маленькие трагедии“ А.С.Пушкина.* Москва 1974).

Veselovskij A., *Bokkachch'o, ego sreda i sverstniki*. Tom 1. Sankt-Peterburg 1893 (Веселовский А., *Боккачч'о, его среда и сверстники*. Том 1. Санкт-Петербург 1893).

Zgurskaja O., *Iz opyta sravnitel'nogo analiza „Pira vo vremja chumy“ A.S.Pushkina i „The City of the Plague“ („Gorod Chumy“) Dzh.Vil'sona: o formah „sgushhenija“ dejstvitel'nosti v dramaticheskom proizvedenii*, „Vestnik SPbGU. Ser.9. Filologija. Vostokovedenie. Zhurnalistika“ 2016, vup.2, s.14-19 (Згурская О., *Из опыта сравнительного анализа „Пира во время чумы“ А.С.Пушкина и „The City of the Plague“ („Город Чумы“) Дж.Вильсона: о формах „сгущения“ действительности в драматическом произведении*, „Вестник СПбГУ. Сер.9. Филология. Востоковедение. Журналистика“ 2016, вып.2, с.14-19).

АННА БУЛГАКОВА

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы
(Гродно, Беларусь)

ORCID: 0000-0002-3992-8389

e-mail: Abulgakova@inbox.ru

**МЕДИАРЕФЛЕКСИЯ ПАНДЕМИИ COVID-19
КАК КАТАСТРОФЫ: АНАЛИЗ НАРРАТИВОВ**

**MEDIA REFLECTION ON THE COVID-19 PANDEMIC
AS A DISASTER: A NARRATIVE ANALYSIS**

Abstract

The article presents a study of broadcast narratives about the COVID-19 pandemic, which aims to identify the main narratives, characteristic of the general metanarrative of the catastrophe, on the one hand, and presenting some specific features, on the other. The research is carried out within the framework of a meta-narrative approach to the study of the pandemic, which allows bringing together a variety of phenomena. In the course of the study the connection between the pandemic narratives unfolding in the media space with those presented in the novel *The Plague* by Albert Camus was established, which testifies to the intensification of interaction between artistic and media discourses during this period. Understanding the pandemic and its representation in media texts suggests the co-existence of local interconnected narratives that make up the structure (a core and a periphery) of the pandemic metanarrative and act as a mechanism for translating norms and values, key concepts and symbols, based on which structural changes in the worldview and all spheres of human life can be observed. The pandemic picture of the world is characterized by heterogeneity, a multiplicity of complex, often contradictory narratives, which can be grouped according to their temporal characteristics. COVID-19 and the pandemic caused by it becomes an important factor determining the selection of events, episodes, and situations that constitute the agenda. As a result, fragmentary micro-histories with different interpretations, based on different pictures of the world and reflecting the view of what is happening from a certain perspective, are combined, forming a coherent

image of the event. Thus, the mega-history of COVID-19, which can be called the metanarrative of the pandemic, is formed.

Keywords: narrative, media text, catastrophe, COVID-19, pandemic

Пандемия COVID-19, охватившая мир в 2020 году, представляет собой значимое для массовой аудитории экстраординарное событие тотального характера, беспрецедентное как по количеству его участников, так и по многообразию последствий. Это событие изменяет сознание и повседневность человека, вынуждая приспособляться к существованию в условиях „закрытого” физически (социальная дистанция, закрытые границы), но открытого виртуально мира; оно зрелищно и имеет значительную временную протяженность (разворачивается на глазах у очевидцев, при этом устремлено в будущее), что позволяет ему как медиасобытию долгое время оставаться актуальным и не терять референтной новизны.

Для освещения пандемии используются нарративные стратегии, характерные для общего метанарратива катастрофы и в то же время обладающие спецификой (возможно, следует говорить и о возникновении особого метанарратива пандемии COVID-19).

Когда мы говорим о *нарративах катастрофы*, то имеем в виду зафиксированные свидетельства как о самом произошедшем (происходящем) событии, так и о его последствиях, „находящиеся и интерпретируемые в пределах конкретного дискурсивного контекста или повода для рассказа (occasion for telling)”¹. Они важны, так как, во-первых, помогают людям справиться с внутренними переживаниями (человек, делаясь новым опытом и впечатлениями, проживает это событие), во-вторых, „способны легитимизировать и делегитимизировать существующий политический дискурс”², в-третьих, могут подтолкнуть к реальным действиям, влияющим на дальнейшее развитие события.

Дж. Баттон под нарративом катастрофы понимает „описание ее как единичного и уникального события, порождающего экстрановость (breaking-news) в СМИ”³. Мы расширяем сферу трансляции нар-

¹ David Herman: *Basic Elements of Narrative*. Oxford 2009, с.9.

² А.Е. Петрова: *Локальные нарративы новой катастрофы: кейс-стади аварии на АЭС Фукусима-1в Японии* „Вестник МГЛУ. Общественные науки” 2017, вып. 2 (786), с. 252-260.

³ Gregory Button: *Disaster Culture: Knowledge and Uncertainty in the Wake of Human and Environment Catastrophe*. London 2010.

ративов, добавляя социальные сети как коммуникационную платформу, способную передать не только общественные (публичная и групповая коммуникация), но и личные переживания данного события, и в целом любые цифровые следы, оставленные в медиaprостранстве („отдельные события, описываемые в масс медиа, составляют story, из совокупности которых впоследствии складывается history”, по словам А.Я. Сарны⁴), а также ассоциативно связанные с ними художественные тексты (литературные, кинотексты и др.).

Интересным представляется выявление пересечений транслируемых в медиа нарративов пандемии COVID-19 с нарративами эпидемии, представленными в художественных текстах. Изучение художественных произведений, отражающих восприятие катастрофы / рефлексию над ее последствиями, на наш взгляд, является важным. Во-первых, по словам И.П. Ильина, „любой нелитературный дискурс функционирует согласно принципам и процессам, наиболее наглядно проявляющимся в художественной литературе”, как итог – „именно литература служит для всех текстов моделью, обеспечивающей их понимание читателем”⁵. Во-вторых, именно в переходные периоды исторического и социокультурного развития, во времена катастроф, виллизационных сдвигов разрушаются мировоззренческие основания. Искусство же предлагает устойчивые ценностно-смысловые модели, основанные на многовековых наблюдениях над природой человека (разочарование в возможностях науки приводит к обращению к художественному способу познания и объяснения мира). Поведение героя книги / фильма в подобной ситуации может стать для людей неосознаваемым образцом действий в реальной жизни. Однако нельзя не отметить и негативную сторону данного явления: люди могут моделировать поступки на основе паттернов поведения, которые им знакомы по продуктам массовой культуры, причем не всегда высокого качества.

Как показала практика, в этом состоит опасность, например, фильмов о зомби-апокалипсисе. Так, кинолента *Я – легенда*, в основе которой сюжет о превращении людей в зомби после вакцинирования, стала одним из аргументов антипрививочников США об опасности вакцины. Платформой для распространения теории стали социаль-

⁴ А.Я. Сарна: *Образ и медиум: визуальный текст в массовой коммуникации. Сборник статей*. Минск 2012, с.44.

⁵И. Ильин: *Нарратив, в: Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва 2001, с.144-149.

ные сети, в частности Facebook, отмечавший данные материалы как ложные, а каналом, опровергавшим как связь фильма с реальными событиями, так и саму ситуацию смешения реального и вымышленного миров, - популярные медиа („The Guardian”, „The New York Times” и др.). А. Голдсман, соавтор сценария фильма, в Twitter заявил: „О. Мой. Бог. Это кино. Я его придумал. Это. Не. Взаправду”⁶.

Склонность людей к отождествлению действительности и вымысла, реальности и художественного образа (особенно в кризисных ситуациях, когда критическое мышление ослаблено, а страх смерти как никогда велик) позволяет в ряде случаев использовать литературные произведения и – даже в большей степени – кинопродукты как сильнодействующее средство пропаганды (не исключая того, что они могут и ненамеренно, без чьего-либо умысла таковыми становиться).

Художественный мир в сознании смешивается с реальной действительностью вследствие неординарности, неожиданности и непредсказуемости пандемии, с которой современный человек был знаком только как с центральным событием сюжета фантастического произведения. Модели поведения героев книг и фильмов резонируют с моделями / сценариями поведения людей и – более того – в ряде случаев становятся образцами для реальных членов общества, а их отношение к происходящему порождает ряд нарративов, подкрепленных общим контекстом и состоянием фрустрации, ощущением нестабильности и хрупкости бытия.

Так, СМИ акцентировали внимание на том факте, что в начале распространения коронавируса резко увеличились продажи книги А. Камю *Чума*, что повлияло на суждения многих людей о происходящих событиях, высказываемые ими в блогах и на форумах (в них люди опирались на художественные тексты и информацию из СМИ, доверяя им порой больше, нежели собственным глазам или полученному опыту). По сути реальность сама по себе оставалась неостребованной, что, следуя за Ж. Лаканом, можно объяснить тем, что человек предпочитает следовать за Символическим, отрицая Реальное как

⁶ Shayan Sardarizadeh: *I Am Legend* screenwriter dismisses anti-vax claims based on film's plot, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58164833> (12.01.2022).

приближающее его к Смерти (см. осмысление данной проблемы философом А. Дугиным⁷).

Необходимо отметить, что современные медиатексты становятся более открытыми для интерпретаций, приобретают большую эмоциональность, используют модели организации драматического текста (интрига, нарушение привычного положения дел в мире, взаимодействие сил хаоса и порядка, конфликт, неожиданный поворот, герои и антигерои и др.), средства выразительности и создания образности, характерные для художественных текстов, в качестве инструмента воздействия на общественное сознание („яркий визуальный образ может пробудить общественное мнение и вызвать живую реакцию зрителей”⁸). Журналисты конструируют событие по известным им моделям, в том числе художественным, создавая „особую смысловую реальность, аналогичную миру художественных произведений”⁹. Зритель же декодирует медиасобытие в соответствии со своим бэкграундом, соотнося с известными ему фактами, с которыми он себя идентифицирует и которые отражают общие схемы восприятия истории.

Таким образом, если представлять комплекс повествований о пандемии как гипертекстовую структуру, то претекстами в данном случае выступают художественные тексты и медиатексты, повествующие о подобных событиях – эпидемиях чумы, холеры, „испанки”, лихорадки Эбола и др., обуславливающие возникновение параллельных нарративов; основу актуальных текстов, то есть „настоящее” события, составляют новостные и другие медиатексты, способствующие развитию истории; посттексты представляют собой, с одной стороны, пользовательский контент, порождаемый формируемыми стихийно или намеренно как реакция на актуальные тексты и претексты, с другой стороны – художественные произведения, возникающие в результате рефлексии над изменениями в действительности. На основе этих текстов и конструируется образ пандемии в общественном сознании.

⁷ А. Дугин: *Реальная смерть, символическая конспирология и воображаемое государство. Психоанализ пандемии от Александра Дугина и Жака Лакана*, <https://knife.media/corona-lacan/> (10.06.2020).

⁸ Р. Харрис: *Психология массовых коммуникаций*. Санкт-Петербург, Москва 2001, с.258.

⁹ А.Я. Сарна: *Образ и медиум: визуальный текст в массовой коммуникации. Сборник статей*. Минск 2012, с.50.

Обратимся к основным нарративам, транслируемым в медиaprостранстве в период возникновения пандемии. В качестве материала мы используем публикации в СМИ (онлайн-версиях традиционных медиа – „Известия”, „Комсомольская правда”, „ВВС”, „The Washington Post”, „The Guardian”, „The New York Times” и иных), интернет-изданиях – „Нож”, „Медуза” и других, на сайтах информационных агентств – „РИА Новости”) и тексты, представленные в сообществах и индивидуальных блогах в социальных сетях. Выделяя нарративы, будем делать отсылки к художественной реальности и моделям поведения героев в книге А. Камю *Чума* (1947).

Природа нарратива *отрицания* состоит в неприятии человеком не только происходящего события, но и самой реальности (вероятности смерти). Озвучивание своих рассуждений, а также поиск единомышленников в виртуальном и реальном мире и объединение их в социальных сетях и мессенджерах в сообщества способствует укреплению убежденности человека в своей правоте и формированию ложного чувства безопасности. Так, обычно этот нарратив строится на основе утверждений об отсутствии коронавируса („обычный грипп, ничего необычного”; „нет ни одного знакомого, кто заболел бы”; „в этом вирусе нет никакой опасности”; „бояться нечего”; „в России умер первый человек от коронавируса. В гараже на него упал шкаф с гречкой, макаронами и тушенкой”; „Заразности в этом вирусе в кавычках никакой нет. Это химический пневмонит” и так далее), его исчезновении („Сейчас лечиться от ковида, которого уже давным-давно нет, – это просто несусветная чепуха”), основанных на недостоверных источниках либо собственной точке зрения, и приводит к намеренному несоблюдению людьми санитарно-гигиенических норм и нежеланию менять характер повседневной жизни.

Нарративу отрицания близок возникший на начальной стадии репрезентации коронавируса в медиaprостранстве нарратив *оптимистического сценария*, связанный как с осознанием людьми географической дистанции между Китаем и остальными странами („до нас вирус не доберется”; „он где-то далеко”), пониманием разницы в уровне развития медицины в развитых и развивающихся странах („они всегда болеют; „развитые страны вирус не затронет”), способностью провести аналогии между возникновением схожих вирусов и их дальнейшим распространением и исчезновением („нас уже пугали MERS и SARS”), верой в современную медицину, восприятием себя

в оппозиции к другим („со мной этого не случится”; „заразятся только те, кто не соблюдает правила гигиены”) и другими факторами.

Обратившись к роману А. Камю как своего рода претексту¹⁰, видим там развитие подобного нарратива: выходящее за рамки обычного событие заставляет рассказчика-врача не верить собственным глазам и формирует отрицание болезни или ложнооптимистичное к ней отношение („все обойдется”, „быстро закончится”). Это обуславливает поведение ряда героев книги: так, один из докторов высказывался о немислимости вспышки чумы, аргументируя тем, что „всем известно, что на Западе она полностью исчезла”, префект был уверен в ложности тревоги, Ришар просил „не сгущать краски”, Жан Тарру не только утверждал, что „ему безразлична эта болезнь”, но и подкреплял свой тезис соответствующим поведением, равно как и господин Отон („так же ходил в зал ресторана, садился за столик первым...”) и множество других людей („по-прежнему они бродили по улицам, по-прежнему часами просиживали на террасах кафе”). Риэ в начале повествования также придерживается подобной позиции („Ну, это не может продлиться долго, слишком это глупо”; „заразятся люди, которые пренебрегают мерам предосторожности”), однако при этом понимает, что данное суждение ложно („так люди обычно говорят о войне”) и основано на отождествлении людьми бедствия с чем-то ирреальным (дурным сном), тем, что на самом деле не может быть правдой хотя бы потому, что вносит элемент стихийности, неупорядоченности и неопределенности в повседневную жизнь („большинство страдало, в сущности, от нарушения своих привычек или от ущемления своих деловых интересов, но считало это неудобством временно-го порядка”). С нарративом оптимистического сценария коррелирует и позиция властей в романе – не будоражить общественное мнение, сохранять спокойствие, не вызывать серьезную тревогу, а соответственно и их действия – бороться с крысами, сообщать о случаях заражения, следить за чистотой, дезинфицировать помещения, изолировать больных...

Здесь выявляется тесная связь данного нарратива с нарративом *сухих фактов*. С одной стороны, само по себе число малоинформативно. Цифры дистанцируют людей от происходящего, хотя и выс-

¹⁰ Цитирование романа А. Камю осуществляется по следующему изданию: А. Камю: *Чума*. Москва 2005, http://loveread.ec/view_global.php?id=20081 (20.12.2021).

тупают в какой-то степени признаком открытости властей (хотя недоверие к власти приводит к дискредитации статистики, и в этом контексте она выглядит ненадежно), позволяет делать выводы и сравнения, отвлечься (Ризэ „старался заглушить тревогу подсчетами...и выявлением возможной ошибки в них”). С другой стороны, современные медийные инфографические проекты часто основаны на сторителлинге, что придает данным ценность для аудитории, они всегда транслируют определенное сообщение, превращая безликую информацию-абстракцию в повествование („ушедшая вниз кривая не просто иллюстрирует падение курса валюты, а показывает человеческие истории, стоящие за событием”¹¹). Примеров таких историй, рассказанных с помощью инфографики (визуальный сторителлинг), немало („РБК”, „Deutsche Welle”, „РИА Новости”, „ТАСС”, сайт visualcapitalist.com и др.).

Нарратив *сравнения* разворачивается в нескольких направлениях, среди которых сопоставление действий правительств разных стран, уровня развития науки в разных регионах мира, количественных показателей смертности / выздоровления, сравнение пандемии коронавируса с другими катастрофами биологического, техногенного, экономического характера. В ситуации неопределенности человек ищет устойчивые основания, обращаясь, например, к историческому опыту (продолжение жизни человечества после катастроф, в том числе масштабных эпидемий, дает надежду на то, что данная ситуация, во-первых, носит временный характер, во-вторых, не является уникальной) или художественным текстам (в этом случае возникает нарратив „ожившие сценарии” – он основан на поиске совпадений в характере события и его динамики с сюжетами литературных и кинопроизведений). С другой стороны, сама констатация того, что подобные события уже случались в истории, служит аргументом в пользу доказательства реального существования пандемии коронавируса (аналогично тому, как в романе А. Камю Бернер Ризэ, вспоминая уже случившиеся когда-то, подтвержденные и зафиксированные вспышки чумы в Афинах, Яффе, Лондоне, Милане, все больше осознавал реальность появления заболевания в Ороне).

В медиaprостранстве частотны как нарративы сравнения (с исторически схожими событиями: чумой, СПИДом, проказой, холерой и др.

¹¹ О.А. Маркова: *Инфографика в печатных и цифровых медиа: нарратив, основанный на данных*, в: *Архитектура и дизайн в цифровую эпоху. Коллективная монография*. Москва 2021, с.298.

– *Ковид-19: Как Россия справлялась с пандемией два века назад, Карантин как политический феномен: кто и зачем подвергает изоляции людей и вещи*; с поведением других живых существ – истории борьбы с эпидемиями у пчёл и муравьёв в журнале „Wired” и тому подобное; поведением организаций и людей из разных стран в данной ситуации – как правило, через истории представителей отдельных социальных групп (чиновников, студентов, ученых, врачей и др.) – *Немецкий студент – о том, как пережил вторую волну пандемии, Как Германия ограничивала свободы своих граждан во время пандемии*), так и предсказания на основе сопоставления хода течения пандемии коронавируса со схожими событиями, представленными в книгах и фильмах, и размышлениями о причинах их сходства.

Пессимистический сценарий развития пандемии предсказуемо приходит на смену отрицания события, так как суждения о явлении оптимистичны, пока оно не коснется человека лично, либо пока цифра, озвученная СМИ, не будет выглядеть шокирующе (как это произошло в романе *Чума*, когда жителям Орана „пришлось срочно пересматривать свои представления о мире”), после чего нарастает тревожность и в обществе появляются панические настроения, связанные в том числе с введением карантина и изоляции, а также экономическими последствиями локдаунов („Страх делать прогнозы. Крах мужества, терпения, воли”), страх перед заражением. С данным нарративом коррелирует нарратив *запугивания*, который в большей степени представлен в блогах, где история получает продолжение в многочисленных комментариях. Паника и страх снижают возможность рациональных суждений, вследствие чего развиваются инвективные нарративы *преступления и наказания, легитимности / нелегитимности действия властей, недоверия*, которые подкрепляются *конспирологическим* нарративом. Недоверие к официальным источникам информации влечет за собой обращение к альтернативным: религии (ученые выясняют, помогает ли молитва от коронавируса)¹², Ватикан отпускает врачам и больным грехи¹³, на Алтае одухотворяет

¹² Анастасия Плахова: *Ученые решили выяснить, защищает ли молитва от коронавируса*, <https://knife.media/praying-study/> (10.01.2022).

¹³ *Ватикан отпустил заразившимся коронавирусом и врачам все грехи*, <https://www.interfax.ru/world/700201> (10.01.2022).

ют COVID-19 и пытаются с ним „договориться”¹⁴), мифологии (фейковые истории о способах профилактики и лечения заболевания распространяются как через мессенджеры и социальные сети, так и через СМИ посредством трансляции позиций лидеров мнений, в том числе в (псевдо-)документальных фильмах (см. *Plandemic: The Hidden Agenda Behind Covid-19*).

Камю показывает, как данные нарративы обусловлены паникой: возникает страх перед медиками („Не желаю, чтобы они на нем опыты делали”), разрастающийся до безумия (люди скрывают зараженных и симптомы, препятствуют лечению, вследствие экономического кризиса усиливается девиантное поведение) и влекущий за собой обращение к непроверенным средствам (в романе Камю это „мятные лепешечки” и спиртное), распространяются прорицания в духе Апокалипсиса („каждое из которых можно было без труда применить к нашему городу и до того путаные, что любой мог толковать их”), звучат обвинения в адрес властей, идет поиск виновников эпидемии (погода, власти, пресса, врачи, жители-грешники). Обвинение церковью горожан в заболевании смертельным вирусом не уменьшает напряженности: „Ощущение темноты стало сильнее, страх тоже” - так же, как и поиск виноватого в распространении болезни.

Триггером для возникновения множества нарративов выступает *изоляция*. Закрытие мира, обособление государств, ограничение свободы передвижения – все это не только повлияло на состояние человека (не случайно коронавирус в медиапространстве получил также название „эмоциональный вирус”), но и сформировало уникальную среду жизнедеятельности (сузило мир человека до изолированного физически дома, квартиры, комнаты) и соответственно уникальный сеттинг художественных текстов. С изоляцией связан и уникальный топос пустого города (город – изначально огражденное, то есть защищенное, заполненное, очеловеченное пространство жизни, противопоставленное враждебному, пустому, чуждому пространству, – преобразуется, становится источником болезни), один из ключевых в медиа 2020 г. и представленный в большинстве художественных текстов, повествующих о распространении вирусов.

¹⁴ Агата Коровина: *Как на Алтае пытаются договориться с духом COVID-19 и спасти планету. Интервью с антропологом*, <https://knife.media/altai-covid/> (10.01.2022).

В формировании медиаобраза пандемии коронавируса данные нарративы играют большую роль: пессимистический сценарий (постоянное тревожное ожидание новых штаммов, волн, смертей: „Мы вошли в эпоху пессимизма, ничто больше не кажется стабильным”; истории о том, как „вирус не выбирает жертв”); нарратив фрустрации и тревоги (представление паники как одного из симптомов коронавируса, истории людей с навязчивыми состояниями, подтверждающие отсутствие безопасного места в мире: „Столкнувшись с финансовой нестабильностью, я почувствовал себя подавленным, меня охватила тревога. Я постоянно чувствовал разочарование и подавленность”, „50% американцев испытывают стресс из-за пандемии”, „В Японии появился министр по одиночеству из-за высокого числа самоубийств в пандемию”); нарратив запугивания (гиперболизация санитарно-гигиенического дискурса, актуализация угроз вследствие высоких темпов цифровизации и перехода на удаленную работу, образ события как „репетиции конца света”), связанный в том числе с поиском виновников пандемии („Природа отправила смертельный вирус, чтобы избавиться от человечества”, „Гений и злодейство Билла Гейтса”, „Рукотворный вирус? Почему в пандемии не виноваты безумные ученые”, „Виноваты в эпидемии не отдельные люди или государства, а вообще вся мировая система потребительской эксплуатации природы” и др.). В историях доминирует нарративная модельность убеждения.

Естественно, одним из самых распространенных и опасных для общественного сознания является конспирологический нарратив, лежащий в основе большинства фейковых новостей и связанный, по мнению А. Дугина, с активностью бессознательного, выражающейся в продуцировании мифологии, развитии апокалиптических сценариев, активном обсуждении теорий заговоров, которые привлекательны тем, что дают самое простое и понятное объяснение событиям и помогают создать иллюзию контроля над ситуацией. Формируется эмоциональное состояние, известное как „эхо веры” (Э. Торсон¹⁵), когда информация из непроверенного источника совпадает с внутренними убеждениями человека.

Следует отметить, что вклад в развитие теорий заговора внесли и крупные национальные СМИ, подхватившие и развивающие эти

¹⁵ Emily Thorson: *Belief echoes: The persistent effects of corrected misinformation. Dissertation*, <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3564225> (20.01.2022).

нарративы, равно как и нарративы *героев и антигероев*. Желание найти ответственных за катастрофу и тем самым снять часть напряжения и страха оборачивается поиском „злодеев” (такowymi, к примеру, становятся главы корпораций – Билл Гейтс, правители ряда государств – Дональд Трамп, Борис Джонсон, Педро Санчес и др. и местные управленцы („карантинные губернаторы”), действиями которых управляют, по мнению общественности, самоуверенность и личные амбиции; пранкеры, киберпреступники, в отдельных случаях целые народы – известно, что пандемия вызвала всплеск синофобии (Известия, 4 января 2021). Показательна получившая широкое распространение история Лоуренса Миддлбука, арестованного за распространение в социальных сетях роликов, рекламирующих средство для профилактики ковида и чудодейственную сыворотку для его лечения (количество их просмотров превышало миллион)¹⁶. Его типаж является обобщенным образом мошенника, извлекающего выгоду из катастрофы, и напоминает персонажей *Чумы* – Коттара, делающего состояние на продовольственном кризисе во время эпидемии в Ороне, или контрабандистов, нелегально переправляющих людей за пределы закрытого зараженного города.

Учитывая внезапность, распространенность и масштабность последствий пандемии, мы можем говорить о ней как о травме. Нарратив *травмы* объединяет истории врачей, больных, их родственников, людей, потерявших близких или болезненно переживающих перемены в жизни (потеря работы, утрата благосостояния, изменение привычного уклада жизни), которые репрезентируют их в художественных и медиатекстах. Как отмечают исследователи (Р. Айерман, Дж. Александер, А. Ассман, Л. Викрой, Д.М. Горвиц и другие), данный нарратив характерен для литературы послевоенного периода, но он также может возникать после или в период других катастроф, так как связан с вытеснением переживаний людей посредством создания текстов (то есть перенесением их в символическое пространство).

Мы уже отмечали, что пандемия, то есть травмирующее событие, воспринимается как зло, соответственно, пережившие ее – как жертвы, у которых есть свои слушатели. Эти истории эмоционально окрашены („Тебя просто „рушит” куда-то в прошлое, в детство, с ощу-

¹⁶ Владимир Туркин: *Тонна позитива и пиар во время чумы. Новые герои и антигерои на фоне пандемии*, <https://fedpress.ru/article/2474929> (08.01.2022).

щением полной беспомощности, желая плакать. Хочется, чтобы тебя пожалели”, – из воспоминаний врача О. Синявской; „Я прошел все круги ада, включая кому, ИВЛ, умерших соседей по палате и даже то, что моей семье успели сообщить: „Орлова не вытянут”, – из дневника пациента М. Орлова; другие истории из группы „Нетипичный коронавирус” в социальной сети Facebook). Кроме того, акторы данного нарратива склонны персонифицировать, индивидуализировать зло, перекладывая вину на конкретных людей (мировых лидеров, ученых, политиков, врачей и так далее). Разными группами травма переживается по-разному (здесь имеют значение и жизненный опыт, и изначальные установки, и система целеполагания личности). Но в любом случае обилие таких историй говорит о силе воздействия события на общественное сознание. Возможно, данный нарратив актуализируется и в „постковидном” мире, когда будут осмыслены последствия, характер и глобальность трансформаций, обусловленных пандемией.

Множество историй о коронавирусе разворачиваются в рамках милитаризованного дискурса, в них абстрактная эпидемия предстает как реальная сила, олицетворение зла („вирус непредсказуемый, беспощадный, часто смертельный”); не случайно его демонизируют, стремясь придать хотя бы какой-то облик¹⁷), физический враг, так как борьбу с абстракцией сложно осмыслить вне иррационального (Бернард Риэ воспринимает чуму как „битву между счастьем отдельного человека и абстракциями чумы”).

Идет сравнение пандемии с войной на основании, во-первых, их экзистенциальной природы, близости смерти, во-вторых, масштаба потерь, в-третьих, понимания глобальных трансформаций мира и общества как их последствий. Коронавирус предстает как враг, действия по его устранению – как борьба, противостояние, бой, „мировая коронавирусная”; больница – фронт, поле боя; врачи – бойцы, воины света и добра; волонтеры – бойцы невидимого фронта; изоляция – окопная война; заболевшие – жертвы; нарушившие самоизоляцию – дезертиры; средства индивидуальной защиты – амуниция; вакцина – оружие; часто используются выражения „вернулся с войны”, „ушел на войну”, „пали на поле боя”. Антигероями в рассматриваемой нами книге также является вирус (чума), абстракция, подобная войне, из-

¹⁷ *Прощай, COVID?* Под ред. К. Гаазе, В. Данилова, И. Дуденковой, Д. Кралечкина, П. Сафронова. Москва 2000.

меняющая реальный внешний мир и внутренний мир героев, обнажающая их сущность (человек предстает в ситуации экзистенциального выбора, поднимаются вопросы морали, греха и порока, человеколюбия и сострадания, героизма и трусости).

Как и в любом нарративе, в историях о пандемии значительная роль отводится *героям*. Происходит героизации врачей: как тех, что работают в красной зоне (Г. Нарек *30 дней в красной зоне*), так и тех, кто каждый день выполняет свою работу (истории об американском онкологе, простившем долги пациентам¹⁸); об отдельных персонах типа онколога Федерики Гроссо, которая, будучи зараженной, перевелась в инфекционное отделение, чтобы помогать больным, и обобщенных образах (врачи многих стран признаны у себя на родине „героями года”). Повествование разворачивается также вокруг известных людей, пожертвовавших средства на лекарства и оснащение для больниц (принц Чарльз, Д. Нагиев, К. Хабенский и др.), а также рядовых людей, поддерживающих врачей и больных (история английского горниста, играющего каждый вечер 130 дней, пока длился карантин), волонтеров (сайт „COVIDарность”, множество историй в медиа об особенностях работы волонтеров, необходимости развития данного движения) и представителей отдельных профессий, вынужденных работать в новых условиях (например, работники кладбищ, гиды и другие).

Сравнивая „героев” с образами романа Камю, мы можем провести очевидные параллели: врач Бернар Риэ (персонаж-„деятель”, прорабатывающий различные варианты действий даже тогда, когда попытки безуспешны, а моралисты утверждают, что „самое разумное – стать на колени”) – авторы противовирусных мер, организаторы карантинных, внесшие личный вклад в спасение жизней); „герои нашего времени” волонтеры (Сергей Ночовный, Ючи Токигава, Лена Сальви, Елена Воробей и другие) – организатор волонтерского движения Тарру, Рамбер.

В романе именно через организацию добровольных дружин раскрывается идея единения людей, понимание того, что эпидемия – это дело всех, всеобщая проблема, обладающая объединяющей силой: „Чума, став долгом для нескольких людей, явила собою то, чем была в действительности, а была она делом всех”. Нарратив *укрепле-*

¹⁸ *US doctor forgives \$650,000 in medical bills for cancer patients*, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-55544496> (15.01.2020).

ния национальной идентичности и объединения мира перед лицом глобальной катастрофы является одним из ключевых в медиапространстве („Мы больше всего нуждаемся в сотрудничестве и солидарности”¹⁹; „Борьбу следует вести общими силами всех стран. Невзирая на все объективные трудности и тем более – на чьи-либо политические амбиции”²⁰; „На обсуждение нет времени. Нужно отбросить все и объединить все человечество, чтобы остановить пандемию”²¹).

Вероятностная картина мира лежит в основе нарративов, обращенных к будущему. *Новые возможности*, которые открывает пандемия, лежат в основе историй об успешной адаптации к ситуации, о достижениях, бизнес-кейсах. Повествование направлено на разъяснение положительных сторон данного события (распространение дистанционного образования, повышение уровня культуры благодаря онлайн-концертам и спектаклям ведущих коллективов мира, интерактивным выставкам, 3D-турам по музеям и галереям и тому подобное).

Нарратив „постковидный мир” основывается на осмыслении и оценке позитивных сдвигов и негативных последствий ковида для лучшего понимания человеком мира, в котором ему предстоит жить. С одной стороны, это позитивные сдвиги (учет опыта пандемии и ее уроков: забота человеком о здоровье, объединение нации, понимание необходимости сотрудничества, развитие медицины, биоинженерии, оздоровление экономики и т.д.), с другой – негативные последствия (экологическая катастрофа, цифровая зависимость, гендерное неравенство, опасность тотального цифрового контроля над человеком и др.).

Таким образом, мы видим, что контент в традиционных медиа и в социальных сетях, так или иначе связанный с пандемией коронавируса, можно свести к ряду взаимосвязанных концептуальных нарративов, которые лежат и в основе художественных текстов, повествующих о подобной катастрофе. Данные нарративы выступают механизмом

¹⁹ Yuval Harari, Elif Shafak, Dambisa Moyo, Eric Schmidt & Others: *How COVID Will Change Us Insights from around the world*, https://www.noemamag.com/yuval-harari-elif-shafak-dambisa-moyo-eric-schmidt-how-covid-will-change-us/?fbclid=IwAR2Z5SkaO7dVhUC53QIHwPJvH3gizTI8TteszJKu8LHi-HQouIP6eaA_1olE (15.01.2022).

²⁰ Дмитрий Медведев: *Шесть уроков одной пандемии*, <https://rg.ru/2021/11/01/dmitrij-medvedev-o-proshlom-nastoiashchem-i-budushchem-borby-s-covid-19.html> (14.01.2022).

²¹ Ярослав Красиенко: *Блогеры-антипрививочники устроили балаган в „красной” зоне*. <https://www.vesti.ru/article/2645354> (15.01.2022).

трансляции норм и ценностей, ключевых концептов и символов, на основе которых происходят структурные изменения в картине мира.

Пандемия для человека выступает как „известное неизвестное”, то, с чем люди нынешнего времени в реальности не сталкивались, но над чем имели опыт рефлексии благодаря научным и художественным текстам. Динамика события, логика действия его акторов схожа с известными, прописанными в художественных произведениях схемами. Содержание и структура нарративов, возникших в СМИ и отражающих ситуацию пандемии как катастрофы, известна, при этом возможны некоторые частные изменения, какой-либо из нарративов на определенном этапе развития события может доминировать в повестке дня, но в целом общая картина сохраняется. И это активное взаимодействие художественного и медиадискурса, которое явственно проступает при анализе транслируемых нарративов пандемии COVID-19 и их сравнении с нарративами литературных произведений, еще раз подчеркивает их неразрывную связь.

REFERENCES:

- Vatikan otpustil zarazivshimsya koronavirusom i vracham vse grekhi, <https://www.interfax.ru/world/700201> (10.01.2022). (Ватикан отпустил заразившимся коронавирусом и врачам все грехи, <https://www.interfax.ru/world/700201> (10.01.2022)).
- Dugin A.: *Real'naya smert', simvolicheskaya konspirologiya i voobrazhaemoe gosudarstvo. Psihoanaliz pandemii ot Aleksandra Dugina i Zhaka Lakana*, <https://knife.media/corona-lacan/> (10.06.2020). (Дугин А.: Реальная смерть, символическая конспирология и воображаемое государство. Психоанализ пандемии от Александра Дугина и Жака Лакана, <https://knife.media/corona-lacan/> (10.06.2020)).
- П'ин И.: *Narrativ, v: Postmodernizm. Slovar' terminov*. Moskva 2001, s.144-149. (Ильин И.: *Нарратив, в: Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва 2001, с.144-149. Ильин И.: *Нарратив, в: Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва 2001, с.144-149.)
- Camus A.: *CHuma*. Moskva 2005, http://loveread.ec/view_global.php?id=20081 (20.12.2021). (Камю А.: *Чума*. Москва 2005, http://loveread.ec/view_global.php?id=20081 (20.12.2021)).
- Korovina Agata: *Kak na Altae pytayutsya dogovorit'sya s duhom COVID-19 i spasti planetu. Interv'yu s antropologom*, <https://knife.media/altai->

- covid/ (10.01.2022). (Коровина Агата: Как на Алтае пытаются договориться с духом COVID-19 и спасти планету. Интервью с антропологом, <https://knife.media/altai-covid/> (10.01.2022)).
- Krasienko YАroslav: Blogery-antiprivivochniki ustroili balagan v "krasnoj" zone. <https://www.vesti.ru/article/2645354> (15.01.2022). (Красиенко Ярослав: Блогеры-антипрививочники устроили балаган в "красной" зоне. <https://www.vesti.ru/article/2645354> (15.01.2022)).
- Markova O.A.: Infografika v pechatnyh i cifrovyyh media: narrativ, osnovannyj na dannyh, v: Arhitektura i dizajn v cifrovuyu epohu. Kollektivnaya monografiya. Moskva 2021. (Маркова О.А.: Инфографика в печатных и цифровых медиа: нарратив, основанный на данных, в: Архитектура и дизайн в цифровую эпоху. Коллективная монография. Москва 2021).
- Medvedev Dmitrij: SHest' urokov odnoj pandemii, <https://rg.ru/2021/11/01/dmitrij-medvedev-o-proshlom-nastoiashchem-i-budushchem-borby-s-covid-19.html> (14.01.2022). (Медведев Дмитрий: Шесть уроков одной пандемии, <https://rg.ru/2021/11/01/dmitrij-medvedev-o-proshlom-nastoiashchem-i-budushchem-borby-s-covid-19.html> (14.01.2022)).
- Petrova A.E.: Lokal'nye narrativy novoj katastrofy: kejs-stadi avarii na AES Fukusima-1v YАponii „Vestnik MGLU. Obshchestvennye nauki” 2017, вып. 2 (786), s. 252-260. (Петрова А.Е.: Локальные нарративы новой катастрофы: кейс-стади аварии на АЭС Фукусима-1в Японии „Вестник МГЛУ. Общественные науки” 2017, вып. 2 (786), с. 252-260).
- Plahova Anastasiya: Uchenye reshili vyyasnit', zashchishchaet li molitva ot koronavirusa, <https://knife.media/praying-study/> (10.01.2022). (Плахова Анастасия: Ученые решили выяснить, защищает ли молитва от коронавируса, <https://knife.media/praying-study/> (10.01.2022)).
- Proshchaj, COVID? Pod red. K. Gaaze i dr. Moskva 2000.*(Прощай, COVID? Под ред. К. Гаазе и др. Москва 2000).
- Sarna A.YA.: Obraz i medium: vizual'nyj tekst v massovoj kommunikacii. Sbornik statej. Minsk 2012. (Сарна А.Я.: Образ и медиум: визуальный текст в массовой коммуникации. Сборник статей. Минск 2012).
- Turkin Vladimir: Tonna pozitivna i piar vo vremena chumy. Novye geroi i antigeri na fone pandemii, <https://fedpress.ru/article/2474929> (08.01.2022). (Туркин Владимир: Тонна позитива и пиар во время чумы.

- Новые герои и антигерои на фоне пандемии, <https://fedpress.ru/article/2474929> (08.01.2022).
- Harris R.: *Psihologiya massovyh kommunikacij*. Sankt-Peterburg, Moskva 2001. (Харрис Р.: *Психология массовых коммуникаций*. Санкт-Петербург, Москва 2001).
- Button Gregory: *Disaster Culture: Knowledge and Uncertainty in the Wake of Human and Environment Catastrophe*. London 2010.
- Harari Yuval, Shafak Elif, Moyo Dambisa, Schmidt Eric: *How COVID Will Change Us. Insights from around the world*, https://www.noema-mag.com/yuval-harari-elif-shafak-dambisa-moyo-eric-schmidt-how-covid-will-change-us/?fbclid=IwAR2Z5SkaO7dVhUC53QIHwPJvH-3gi3TI8TteszJKu8LHiHQoyIP6eaA_1olE (15.01.2022).
- Herman David: *Basic Elements of Narrative*. Oxford 2009.
- Sardarizadeh Shayan: *I Am Legend screenwriter dismisses anti-vax claims based on film's plot*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58164833> (12.01.2022).
- Thorson Emily: *Belief echoes: The persistent effects of corrected misinformation. Dissertation*, <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3564225> (20.01.2022).
- US doctor forgives \$650,000 in medical bills for cancer patients*, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-55544496> (15.01.2020).

ЙОСЕФ ДОГНАЛ

Университет им. Масарика
(Брно, Чешская Республика)
Университет им. св. Кирилла и Мефодия
(Трнава, Словацкая Республика)

ORCID 0000-0002-0763-5784
e-mail: josef-dohnal@volny.cz

**ТРИ ПЛАСТА ГОРЯ
В ПОВЕСТИ В.В. ВЕРЕСАЕВА *БЕЗ ДОРОГИ***

**THREE LEVELS OF GRIEF IN VIKENTY VERESAEV'S
NOVELLA *NO WAY***

Abstract:

The article focuses on the function of the cholera epidemic theme in the novella *No Way* by V.V. Veresaev. Author's analysis of the text shows that the cholera epidemic theme serves as a catalyst that allows Veresaev to show the inadequacy of the Narodniki ideas, although he mostly shared their views. As shown in the novella, the Narodniki highly idealized the people; in fact, they were not enough educated. Characters representing the people behave irrationally in the epidemic, distrusting the doctor who comes to their aid. Being under the influence of superstition and bias towards intellectuals, they finally beat the protagonist who dies feeling the insurmountable barrier of distrust between him and the people. His unsuccessful attempt to help his "younger brother" shows the inadequacy of the Narodniki ideas about the active vital energy of the people's masses and emphasizes the long-term dual-linearity of the social stratification of Russian society of the time.

Keywords: V. V. Veresaev, *No Way*, way of life, the Narodniki, the inadequacy of Narodniki's ideas, epidemic

Повесть В.В. Вересаева *Без дороги* литературоведы не считают столь интересной, чтобы уделять ей более пристальное внимание.

Одной из причин, кажется, является факт, что повесть не рисует ни образ светлого будущего, ни образ радостно работающего врача-народника, ни жизнерадостного народа, ни закаленного противника царизма или даже революционера, как, может быть, ожидалось бы и во время появления повести (1894), и позже, в эпоху после 1917 года. Повесть пессимистична, „светлого“ в ней маловато, да и эта небольшая доля положительного преподносится читателю скорее с оттенком оценки „вряд ли такое возможно“. Тем более интересно, может быть, изучить текст повести с точки зрения ее структуры и связанных с ней тематических доминант. Структурное изучение повести позволит определить соответствие отдельных пластов текста объективируемым в тексте экзистентам, то есть персонажам и среде.¹

Повесть состоит из трех единиц, определяемых по предмету и времени изображения событий и персонажей, то есть из трех хронотопов, которые можно условно назвать касаткинский (усадебный), чемеровский (холерный) и больничный (конец жизни главного персонажа). Они, однако, расположены на основном фоне –длющегося столетиями уклада жизни русского общества, который представляет собой определенное *long durée*, долговечные условия жизни, определяемые и природными, и культурными факторами, складывающимися веками и лишь медленно, опять веками, меняющимися в процессе эволюции, связывающей и антропологические, и человеку не поддающиеся, но с ним интерагирующие условия.

Ядерной цепью событий, центром, к которому относятся все остальные событийные и временные ряды повести, стала эпидемия холеры в Чемеровке, части Заречья. Чемеровский хронотоп эпидемии, вбирающий в себя небольшой отрезок времени в четко очерченном пространстве, состоящем из нескольких улиц и находящихся на них зданий, стал решающим полем изображения цепи событий, в которых он конфронтирует с вневременными характеристиками, присущими фундаментальному слою „долговечной культуры среды“ как слою более обширному и с точки зрения времени, и по количеству включаемых в него микросред и микросудеб. Основной характеристикой этого слоя стало его расщепление на две параллельные линии: дворянскую и интеллигентскую, с одной стороны, и простонародную, с другой. Соприкасаясь лишь по месту и времени, они резко

¹ Seymour Chatman: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno 2008, s.83.

отличаются друг от друга по своему содержанию, по внешним и, прежде всего, внутренним признакам, составляя по сути две параллельно идущие, но не комплементарные линии социальной жизни, что рефлексируется в постоянном напряжении между ними, в скрытой, лишь время от времени проявляющейся враждебности.

Касаткинский хронотоп и хронотоп эпидемии (чемеровский) „напластаны” на него как его осуществление, конкретизация в конкретном месте и времени, с вполне определенными представителями обитающего там населения. Они задуманы как временная и местная конкретизация пласта долговечной культуры среды; и они вбирают в себя много отдельных личных судеб, микросред, представляют собой многоликий, но достаточно прочный образ части долговечного культурного слоя с его ценностями, представлениями, убеждениями и своей верой, актуализированными в данном месте и времени. Оба эти пласта по своей природе тоже собирательны и целостны, но в меньшей мере, чем слой долговечной культуры среды, соблюдая и реализуя в то же время его основную двулинейность.

Именно на несовместимую двулинейность основного пласта долговечной культуры среды натывается судьба доктора Чеканова, так сказать, перпендикулярно: она индивидуальна, касаясь лишь одного персонажа, причем его прошлое в сюжете повести ограничено, с одной стороны, информацией об эпидемии тифа, в которой он помогал больным, с другой стороны, его смертью. Построение экзистентов, значит, показывает линию героя повести в качестве наименее устоявшейся, наименее прочной и наиболее уязвимой, так как он – представитель интеллигентской линии долговечной культуры среды – действует не так, как люди его культурного круга, а нарушает параллельность обеих линий и переходит в линию простонародную.

Логика наррации, точка зрения, на которой, как на своей основе, базируется текст повести, исходит именно от героя, чьи дневниковые записи выстраивают линию сюжета, вбирающую в себя лишь ограниченное количество информации, соответствующей восприятию фактов личного опыта и их сугубо субъективному осмыслению. Дневник доктора Чеканова начинается с записи, приуроченной к 20-му июня 1892 года, причем приводится и место нахождения персонажа (С-цо Касаткино²), и заканчивается записью от 23-го августа того же

² В.В. Вересаев: *Без дороги*. В: В.В. Вересаев: *Сочинения том первый. Повести и рассказы 1887-1903*. Москва 1982, с.68.

года. Дневниковая форма совмещает элементы объективного повествования о событиях, в которых Чеканов принимает активное или пассивное участие, с пассажами субъективного характера, позволяющими увидеть личное, внутреннее восприятие рассказчиком и событий, и самого себя.

В линии повествования от первого лица, в дневниковых записках Чеканова можно усмотреть три ясно очерченных этапа, которые можно условно по их приуроченности к месту/пространству определить как касаткинский, чемеровкский и больничный – они и образуют основные три хронотопа повести, три основных этапа повествования.

В первой части произведения уравновешенно повествуется о времяпровождении главного персонажа, о внешних событиях и о их внутренней рефлексии в его сознании. Эта часть произведения выполняет и функцию экспозиции, и завязки. Она по своей сути промежуточна: представляет собой информацию об одышке после интенсивного периода борьбы с тифом, в течение которой Чеканов разочаровался в помощи властей, исчерпал свои силы и заболел туберкулезом. Пребывание в деревне, спокойная усадебная атмосфера в рамках благополучно живущей семьи постепенно разрушается. „Время тяжелое, глухое и сумрачное со всех сторон охватывало меня, и я со страхом видел, что оно посягает на самое для меня дорогое, посягает на мое мирозерцание, на всю мою душевную жизнь...“³

Главным источником беспокойства в рамках медленно, почти идиллически текущей жизни становятся разговоры с его племянницей, которая восхищается идеями связи с „народом“, помощи ему, и поэтому мечтает о поступлении на медицинские курсы. Спрашивая Чеканова о его опыте, о поводах, приведших его к участию в лечении тифа, она ищет и подтверждение своих идейных установок, и опыт старшего и более опытного человека, и поощрение. В рефлексии Чеканова – то есть в его записях – отражается факт разговоров с субъективным комментарием: разговоры его раздражают. Они напоминают ему не только о том, что эпидемия тифа открыла для него разницу между идеалом и реальностью, но и о том, насколько спокойная жизнь в усадьбе отличается от послания, свойственного профессии врача, от его прежних идеалов. Записи Чеканова свидетельствуют о возрастающем чувстве неудовлетворенности, о том, что ему мешает и длящееся спокойствие, и разговоры с наивно восхищенной своими

³ Ibidem, с.69.

идеалами Наташей: „... у меня поднималось злобное, враждебное чувство к Наташе; должна же бы она, наконец, понять, что для меня этот разговор тяжел и неприятен, что его бесполезно затевать; ...“⁴. Раздражает его и знание того, что от его болезни не уйти, так как он не удовлетворяется пассивным ожиданием своей кончины. Эти факторы приводят его в возбужденное душевное состояние, ищущее исходного решения: ему надоедает кажущаяся стабильность его положения, исчезает способность наслаждаться спокойным ходом жизни. Толчком к изменению его жизни становится информация об эпидемии холеры: Чеканов почти немедленно принимает решение и уезжает, желая тем самым откинуть все проклятые вопросы о смысле жизни, вернуть в свою жизнь и веру в идеал помогающего врача, и энтузиастическое убеждение в том, что он все еще способен на выполнение возвышенного предназначения своей личной деятельности, которое приписывает ему и ожидает от него не только Наташа, но которое важно и для него самого, желающего убедить самого себя, что его жизнь имеет какой-то высший смысл.

Абруптивный поворот в жизни Чеканова приводит и к смене наррации: меняется тональность, энергия, тематическая направленность его записок. Относительная уравновешенность в мере внимания, посвящаемой событиям и их восприятию, сменяется событийностью, субъективная рефлексия заменяется повествованием о фактах, сопровождающих столкновение Чеканова с холерой. Забыты сомнения, исчезли моменты недовольства жизнью: Чеканов очутился в центре событий. Он ищет помощников, организует устройство барака для карантина и лечения больных. Его записки содержат описание фактов, отдельных действий, иногда даже сообщают, что просто не было времени для того, чтобы успеть записать факты происходящих с ним событий. Чувствуется новая энергия, уверенность героя в поступках и силах. Постепенно, однако, усиливаются сигналы того, что его деятельность и энергия натываются с самого начала на препятствия, о существовании которых он узнал перед отъездом, но не обращал на них должного внимания, не предполагая, что среда в Чемеровке окажется столь враждебной по отношению к нему. В записке от 19-го июля им сформулирован основной вопрос, к которому направлены его мысли: „Мне тяжело и страшно. Страшно этой темноты, страшно того, что нельзя защищаться. Когда я подумаю: вот сейчас

⁴ Ibidem, с.97.

ворвутся сюда эти люди, – безумный ужас овладевает мною, и я не могу примириться с мыслью: да как это возможно?! За что?”⁵

В записке от 21-го июля кратковременные сомнения отступают на задний план. Описываемый в ней первый случай холеры и лечение слесаря Черкасова являются по сути документом, в котором передается и обстановка, и описание бытовых условий жизни семьи пациента, и ход лечения. Получается своего рода репортаж – сообщение о процессе преодоления недоверия жены Черкасова по отношению к докторам. В переломный момент Чеканов пьет воду из ковша, который она ему подносит:

Да ведь отсюда только сейчас холерный пил!“ – со страхом подумал я, поднося ковш к губам. Мне ясно помнится этот железный, погнутый край ковша и слабый металлический запах от него. Я сделал несколько глотков и поставил ковш на стол. Черкасов принял порошок.⁶

После истощающих усилий Чеканову и фельшеру удалось спасти пациента, но вместо благодарности они узнают, что Черкасов не верит, что заболел холерой, что отказывается от дезинфекции, которая предотвратила бы заражение других, что не от доктора, а от бога зависит, умрет пациент или останется ли он в живых. Случай с первым пациентом стал преснаменованием дальнейших событий: несмотря на все усилия врача, его миссия кончается точно тем, что антиципировалось в разговоре, когда в Касаткино приехал Виктор Сергеевич Гастев, убеждавший, что „убьют его там через неделю...“⁷ Так и произошло: несмотря на то что Чеканов приложил все усилия для того, чтобы лечить заболевших и предотвращать расширение болезни, его окружила толпа разъяренных мужчин, которые избили его, что он пометил в дневнике в ретроспективной записи от 18-го августа, закончив последним, что осталось в его памяти:

Помню пьяный рев толпы, помню мелькавшие передо мною красные, потные лица, сжатые кулаки... Вдруг тупой, тяжелый удар в грудь захватил мне дыхание, и, давясь хлынувшей из груди кровью, я без сознания упал на землю.⁸

Последние четыре записи в дневнике, больничные, приносят возвращение к рефлексивной тональности наррации. Но теперь

⁵ Ibidem, с.118.

⁶ Ibidem, с.120.

⁷ Ibidem, с.112.

⁸ Ibidem, с.143.

рефлексия касается всего жизненного пути Чеканова и смысла его жизни – записки этого периода приобретают социально-философский характер. Чеканов принимает свою смерть смиренно, как факт.

Не смерть страшна мне: жизнь холодная и тусклая, полная бесплодных угрызений, - бог с нею! Я об ней не жалею. Но *так* умирать!.. За что ты боролся, во имя чего умер? Чего ты достиг своею смертью? Ты только *жертва*, жертва бессмысленная, никому не нужная... И напрасно все твое существо протестует против обидной ненужности этой жертвы так и должно было быть...⁹

То, что его волнует, сводится к поискам ответа на вопрос о причинах провала его попытки помочь „народу“. Для себя он находит ответ в разрыве между ним и побившими его чемеровцами, которых он как будто насилием принуждал переубедить и перевоспитать:

Пять недель работая среди них, каждым шагом доказывая свою готовность помогать и служить им, я не смог добиться с их стороны простого доверия, я *принуждал* их верить себе, но довольно было рюмки водки, чтоб все исчезло, и проснулось обычное стихийное чувство. Пять недель! Я в пять недель думал уничтожить то, что создавалось долгими годами.¹⁰

Три хронотопа, три пласта наррации, три ее модальности и три ее предмета открывают три пласта горя, которых касается произведение Вересаева. Первым пластом горя стало индивидуальное, личное горе, горькая судьба жизни главного персонажа. Он проходит двумя стадиями горя, причем они резко отличаются друг от друга. В первой стадии, в касаткинском хронотопе, его переживания напоминают судьбы русских лишних людей¹¹: он недоволен, не знает, хочет ли спокойствия деревенской жизни или активной деятельности, помогающей другим и делающей его жизнь целенаправленной и полезной. Он обижен обхождением с ним местных властей в прошлом, когда помогал больным тифом, чувствует свою обреченность в связи с чахоткой, которой заболел. Но он все больше переживает внутренние сомнения, на которые его наводят разговоры с Наташей. Именно они подталкивают его к вопросу о смысле оставшейся жизни – он чув-

⁹ Ibidem, с.144.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Общие черты типа лишнего человека характеризуются в работе А.А. Фаустова и С. В. Савинкова так: „... лишние люди – чужие в окружающей среде, что порождает их критическое умонастроение и рефлексия, призванную изнутри восполнять недостаток внешней активности.“ А.А. Фаустов, С.В. Савинков: *Универсальные характеры русской литературы*. Воронеж, 2015, с.15.

ствуется себя неспособным не только выполнять роль какого-то наставника, помогающего молодой женщине окончательно определиться в ее жизненном пути, но и сам себе ответить на вопрос о пользе его жизни. Все более интенсивное ощущение неудовлетворенности и внутренних терзаний не позволяет ему наслаждаться тихой, спокойной и наполненной взаимностью атмосферой небольшого закрытого круга его родных. Поэтому решение ощущаемого недовольства можно принять довольно легко: оно в его силах, зависит только от него. Борьба с холерой приносит ему на короткое время удовлетворение – он активен, он имеет цель, жизнь, наполненную смыслом, первые его шаги сулят ему делу успех. Очень быстро приходит, однако, конец всем надеждам: его избивали, его работа прекращена. Наступает решающий пласт его личного горя, который связан с больничным хронотопом. Важнее всех физических последствий нанесенных ему побоев проявляется психическое познание того, что вся его предыдущая жизнь оказалась самообманом. Он на смертном одре понял, что почти до последнего момента верил в идеалы, которые несостоятельны, неосуществимы, основаны на теоретических исходных пунктах, ничего общего не имеющих с реальным положением дел. Горе от неизлечимой болезни и от побоев интенсифицируется психическим горем, полной утратой веры и в свои прежние идеалы, и в смысл своей деятельности, и всей своей жизни.

Даже в этот момент он, однако, не способен осмыслить то, о чем свидетельствует содержание той части текста повести, которая связана с озвучиваемым в ней чемеровским хронотопом. Пассажи дневника, говорящие о пребывании Чеканова в Чемеровке, соблюдают форму повествования от первого лица, но они связаны с совсем другим референтивным горизонтом. Внимание в них сосредоточено не на докторе Чеканове, а на тех факторах среды, с которыми он там сталкивается. Люди, бытовые условия их жизни, их реакция на встречу с Чекановым в известной мере поворачивают ракурс повествования: нарратор пока выступал как сам на себя реагирующий, себя самого рефлексирующий субъект, а теперь он стал скорее регистрирующим, описывающим. В этой части повести самым важным является повествование о текущем настоящем, наполненном событиями и фактами об обстановке в Чемеровке.

Кошмаром стали для Чеканова условия, в которых живет семья Черкасовых, еще большим кошмаром стало их отношение к со-

ветам, которые он им дал, чтобы предотвратить заболевание других. Хотя Чеканову и удалось вылечить первого больного, доверия у него и его жены он не завоевал. В его записках иногда возникает чувство успеха (например, в записке от 3-го августа), но чаще появляются сомнения, утомление и чувство бесполезности его деятельности. Большинство его пациентов и жителей Чемеровки его не уважают, сомневаясь почти во всем, что он делает, приписывая успехи не доктору, не его лечению, а то водке, то богу, то случаю. Ему даже не удалось убедить их в том, что заболеванием оказалась именно холера, что необходима дезинфекция. Он замечает и те обстоятельства их жизни и стереотипы их мышления, с которыми, по всей вероятности, ему приходилось сталкиваться еще до начала действия, в то время, когда он помогал побороть эпидемию тифа, но во введении повести ничего об этом не сказано. В Чемеровке, наоборот, Чеканов обращает внимание на жалкое социальное положение его пациентов, в его записки вторгаются документальные описания бытовых фактов, при помощи которых усугубляется чувство обреченности и жителей, и действий Чеканова в его усилиях побороть эпидемию. Наиболее ярко это в обобщенном виде проявляется в записке от 29-го июля:

... приходится играть комедию, в которую сам не веришь. Обрызгивать сулемою место, где лежал больной, отбирать пару кафтанов и одеял, которыми он покрывался. Я знаю, нужно бы всех выселить из зараженного дома, забрать все вещи, основательно продезинфицировать отхожее место и все жилище... Да, но куда выселить, во что одеть выселенных? ... Как дезинфицировать отхожее место, если его нет, и зараза беспрепятственно сеялась по всему двору и под всеми заборами улицы?¹²

В текст проникают черты субъективизированной фактографичности и документальности, приближающие произведение скорее к очерку. Это замечает и В.А. Бондаренко: „Как и у любого писателя-очеркиста, фактический материал в вересаевском произведении не только публицистически осмысливается, но и художественно обрабатывается.”¹³ Такой характер „чемеровской” части текста повести помогает подчеркнуть второй пласт горя, о котором говорится в повести, – социальное горе, горе бытовой жизни, горе материальных условий,

¹² В.В. Вересаев: *Без дороги*. В: В.В. Вересаев: *Сочинения том первый. Повести и рассказы 1887-1903*. Москва 1982, с.131.

¹³ Бондаренко, В.А. „Без дороги” В.В. Вересаева как образец „смеси образа и публицистики”. Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010, №1, с.127.

тесно связанное с ментальной неразвитостью, низким уровнем знаний, ограниченностью общего уровня миропонимания, что связано уже с третьим, наиболее глубоким уровнем изображаемого горя.

На третий уровень горя намекают многие факты, приводимые в связи с поведением персонажей пациентов и их семей, выступающих в „чемеровском” тексте. Чеканов сталкивается с тем, что они действуют по своим соображениям, по традиционным стереотипам мышления, которые не считаются ни с нужными мерами, ни с советами доктора. В обоих случаях лечения больных, которым уделяется более подробное внимание (т. е. лечение Черкасова и Рыкова), он сталкивается с полным пренебрежением его советами, несоблюдением рекомендаций, с тем, что персонажи повести не верят, что их заболевание – следствие заболевания холерой. Тематизацию этого факта можно найти уже в записке Чеканова от 29-го июля:

... всё, что мы делаем, всё это бесполезно и ненужно, всем этим мы лишь обманываем себя. Какая, например, польза от нашей дезинфекции? Разве не ясно, что она лишь тогда имеет смысл, когда само население глубоко верит в ее пользу? Если же этого нет, то единственный выход – введение какого-то прямо осадного положения: пусть всюду рыскают всевидящие сыщики, пусть царствует донос, пусть дезинфекция вламывается в подозрительные жилища и ставит все вверх дном, пусть грозный ропот недовольства смолкает при виде штыков и казацких нагаек... Да и таким-то путем много ли достигнешь?¹⁴

Данные слова – свидетельство отчаяния доктора. Это и начало видимого разложения веры в пользу его работы среди населения. Правда, в тексте встречаются и места, в которых он об этих трудностях забывает, но под влиянием новых и новых фактов они возвращаются. Наиболее ясно Чеканов с чувством глубокого разочарования в записке от 4-го августа подытоживает свой опыт работы среди населения Чемеровки так:

Если мои советы и исполняются, то все-таки исполняющий глубоко убежден в их полной бесполезности. Он делает одолжение мне лично потому что я „хороший человек“, мои же советы и всю мою „господскую“ науку он не ставит ни в грош. Я указываю ему на факты, значения которых он не может не понимать, – факты, ясные десятилетнему ребенку; он принужден согласиться со мною; но согласие остается внешним, оно не в силах ни на волос пошатнуть того глубокого, слепого недоверия к нам, которое насквозь проникает душу зареченца.

¹⁴ В.В. Вересаев: *Без дороги*. В: В.В. Вересаев: *Сочинения том первый. Повести и рассказы 1887-1903*. Москва 1982, с.131.

А скажи ему то же самое прохозяя богомолка или отставной солдат, – и он с полною верою станет исполнять все, ими сказанное, он не станет притворяться фаталистом и говорить: „Бог не захочет, ничего не будет“. Вот про бараки ему давно уже наговорили всевозможных ужасов идущие с Волги рабочие, – и он старательно обходит наш барак за сотню сажень.¹⁵

Последующие события подтверждают то, что предвозвещалось в разговоре, о котором Чеканов напомнил в записи от 11 июля. 12 час. ночи – антиципирующий события Виктор Сергеевич Гастев высказал ясно и убедительно: „Убьют его там через неделю, – ну, так ведь это пустяки: он человек одинокий.“¹⁶ Темные намеки, содержащиеся в нескольких записях, находят свое завершение в ретроспективной записи от 18-го августа, в которой повествуется о 16-м августа, запись от которого (как и от 15-го августа) отсутствует. Будучи уже второй день в больнице, Чеканов вспоминает о том, как дом окружила толпа мужиков, вражески настроенная по отношению к нему. Он вышел на крыльцо и стал с ними разговаривать, но разговор окончился для него трагически – толпа на него напала:

Человек в чуйке молча скользнул по мне взглядом и вдруг, коротко и страшно сильно размахнувшись, ударил меня кулаком в лицо. У меня замутилось в глазах, я отшатнулся и схватился за голову. В ту же минуту второй удар обрушился мне на шею.

– Го-о... Бе-ей!! -- неистово завопил говоривший со мною старик и ринулся на меня, и все кругом всколыхнулось.

От толчка в спину я пробежал несколько шагов; падая, ударился лицом о чье-то колено; это колено с силою отшвырнуло меня в сторону. Помню, как, вскочив на ноги и в безумном ужасе цепляясь за чей-то рвавшийся от меня рукав, я кричал: ‘Братцы!.. голубчики!...’.¹⁷

Третье горе – это горе двукультурья, разъединенности, непреодолимого барьера между Чекановым и мужиками, между „народом“ и „интеллигенцией“. Примечательными моментами стали два факта: во-первых, вышедший на крыльцо Чеканов спустился с него и вошел в середину толпы, давая таким способом знать, что он хочет быть с ними наравне; во-вторых, даже тогда, когда его стали бить, он обращается к ним, используя слова „братцы“, „голубчики“. Это лишнее свидетельство того, на что уже несколько раз в тексте намекалось: Чеканов понимает, что между ним и населением существует барьер, но он не хочет принять его в качестве факта, способного изменить его

¹⁵ Ibidem, с.133-134.

¹⁶ Ibidem, с.112.

¹⁷ Ibidem, с.143.

идейные установки. Он же все еще искренне верит в идею братства, он же помогает „меньшему брату“, совсем не считаясь с тем, что его идейные установки могут принципиально отличаться от идейных установок толпы. Именно тут открывается путь к открытию третьего, наиболее трагического горя – горя агрессивной тупости толпы, вытекающей не только из незнания, а из иррациональной, глубоко в социальном подсознании укорененной вражды по отношению к кому-либо, кто не принадлежит к их среде. Барьер между „народом“ и „интеллигенцией“, существование которого идеология народников не только не видела, но и не хотела даже замечать, оказался непреодолимым. Показательным тут является факт, что Чеканов, с одной стороны, признавал, что пропасть между „народом“ и ним существует, но все-таки действовал, не принимая ее в своем сознании, думая, что легко будет ее преодолеть посредством разумных слов и помогающих „народу“ действий. Самообман, в котором застряли обе стороны, не способные преодолеть его, препятствует пониманию реального положения дел. Разлад трагичен – поэтому „нет дороги“. Название повести не относится только к герою, оно не относится и только к „народу“, а относится к обеим сторонам.

Если оставаться на уровне сюжета повести, то факт, что непросвещенный „народ“ не понимает наставлений Чеканова, не так уж удивляет. Но факт, что Чеканов не доходит до понимания реального положения дел и до необходимости менять свои (и народников вообще) идейные установки, поражает. Логика повести ведь выстроена достаточно четко: эпидемия тифа и участие Чеканова в ней показали ему, что „власти“ не уважают работу его как одного из самоотверженных, о себе забывающих врачей. Идиллия отдыха в деревне для него – медленная смерть без смысла. Наташины вопросы восстанавливают в нем жажду дела, в которое он, однако, не способен больше безоговорочно верить. Его предупреждают, причем предупреждения сбываются. Масса фактов, приводимых в рамках повествования о деятельности Чеканова в Чемеровке, ясно показывает, насколько редки случаи сотрудничества и помощи ему в его усилиях уберечь жителей от эпидемии.

Последние записи в его дневнике, охватывающие наиболее краткий этап его размышлений, свидетельствуют о том, что он по сути ничего не понял. От него ускользает необходимость готовности обеих сторон – и „интеллигенции“, и „народа“, вернее, он сам себя на-

силу убеждает в ответственности за неизбежные изменения только одной стороны. В записи от 20-го августа он принимает всю вину за то, что не удалось преодолеть барьер, на себя как на одного из представителей „интеллигенции“:

... я *принуждал* их верить себе ... Я в пять недель думал уничтожить то, что создавалось долгими годами. ... Мы всегда были им чужды и далеки, их *ничто* не связывало с нами. Для них мы были людьми другого мира, брезгливо сторонящимися от них и не желающими их знать. И разве это не правда? Разве иначе была бы возможна та до ужаса глубокая пропасть, которая отделяет нас от них?¹⁸

Последняя запись в дневнике – смирение со смертью. В последние моменты его жизни при нем два персонажа – Наташа и его чемеровский помощник Степан. Они как будто символ носителей народнической идеологии, с одной стороны, и „народа“, с другой. Позиция умирающего Чеканова между ними – символическое выражение оплакивания попытки осуществить на деле неосуществимое: соединить несовпадаемые, враждебные по своей сути и вряд ли быстро совместимые и соединимые линии раздвоенной долговечной культуры среды, то есть русского быта. Это и символическое изображение тройного горя: индивидуального, народнических идей и трагедии „народа“, только единственный представитель которого умеет ценить жертву не понимающего суть Чеканова.

Именно несовместимость обеих линий долговечной культуры среды представляет собой тот центр тяжести, до которого добирается В.В. Вересаев. Изображение эпидемии холеры – своеобразный катализатор, позволяющий в ее рамках моделировать столкновение в личной судьбе главного персонажа несостоятельных представлений части интеллигенции о возможности быстрого слияния с „народом“ и инерции непросвещенной народной массы. Три пласта горя, таким образом, сливаются в конце повести в одно пессимистическое состояние безнадежной безысходности, в „бездорожья“.

REFERENCES:

Bondarenko V.A., „Bez dorogi“ V.V. Veresaeva kak obrazec „smesi obraza i publicistiki“. „Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika.“ 2010, №1, s.125-129. (Бондаренко

¹⁸ Ibidem, с.144.

- В.А., „Без дороги” В.В. Вересаева как образец „смеси образа и публицистики”. Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010, №1, с.125-129).
- Faustov A.A., Savinkov S. V., *Universal'nye haraktery russkoj literatury*. Monografiya. Voronezh 2015. (Фаустов А.А., Савинков С.В., *Универсальные характеры русской литературы. Монография*. Воронеж 2015).
- Foht-Babushkin YU., *V. Veresaev – legendy i real'nost'*, v: Veresaev V.V.: *Sochineniya v chetyrekh tomah*. Tom I. *Povesti. V tupike: Roman*. Moskva 1990. http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0070.shtml (Фохт-Бабушкин Ю., *В.Вересаев – легенды и реальность*, в: Вересаев В.В.: *Сочинения в четырех томах*. Том I. *Повести. В тупике: Роман*. Москва 1990. http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0070.shtml (17.04.2022)).
- Novichkova D. A., *Hudozhestvennoe osmyslenie protivorechivoj epohi i duhovnogo krizisa cheloveka v literaturnom tvorchestve V.V. Veresaeva*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Mytishchi 2020, <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-protivorechii-epokhi-i-duxovnogo-krizisa-cheloveka-v-literaturn> (Новичкова Д.А. *Художественное осмысление противоречий эпохи и духовного кризиса человека в литературном творчестве В.В. Вересаева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Мытищи 2020, <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-protivorechii-epokhi-i-duxovnogo-krizisa-cheloveka-v-literaturn> (17.04.2022))
- Seymour Chatman: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno 2008.
- Veresaev V. V., *Bez dorogi*, v: Veresaev V. V., *Sochineniya*, tom pervyj. *Povesti i rasskazy 1887-1903*. Moskva 1982, s.68-145. (Вересаев В.В., *Без дороги*, в: В.В. Вересаев: *Сочинения*, том первый. *Повести и рассказы 1887-1903*. Москва 1982, с.68-145).

ИРИНА БАНАХ

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы
(Гродно, Беларусь)

ORCID: 0000-0003-2221-4651

e-mail: banah_irina@mail.ru

**ЧЕРНОБЫЛЬСКАЯ ТРАВМА В ЛИТЕРАТУРНОМ,
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ И МЕДИЙНОМ ДИСКУРСАХ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

**SHERNOBYL TRAUMA IN THE LITERARY,
CINEMATOGRAPHIC, AND MEDIA DISCOURSES OF THE LATE
20th - EARLY 21th CENTURY**

Abstract

The article deals with basic narratives about the accident at the Chernobyl nuclear power plant that took place in 1986. The article identifies four groups of narratives: 1) official (heroic) about a successfully overcome trauma, 2) post-apocalyptic, in which the Chernobyl accident appears as a scenery of a destroyed civilization, 3) analytical, which is represented by documentary texts analyzing causes and consequences of the Chernobyl disaster and reconstructing the tragic events minute by minute, 4) unofficial (tragic), representing the Chernobyl disaster as a civilizational tragedy and collective trauma, not fully understood and not worked out by society. The tragic narrative is considered in detail on the example of Svetlana Alexievich's fiction-documentary story "Chernobyl Prayer: Chronicle of the Future" (1997).

Keywords: Chernobyl accident, narrative, trauma studies, language of trauma, catastrophe, Svetlana Alexievich

Аварию на Чернобыльской атомной электростанции, произошедшую 26 апреля 1986 года и приведшую к тяжелым последствиям

глобального масштаба, можно квалифицировать как „трудное прошлое”, к которому Николай Эппле относит „преступления, в которых виноваты не внешние силы, а твое собственное государство”: „Признавать собственную ответственность, не перекладывая ее на внешних или внутренних врагов, время и обстоятельства, – невероятно трудно. Это трудно психологически, политически и юридически”¹. Поэтому событиям и последствиям аварии до сих пор не дана всесторонняя оценка, и из сегодняшнего дня непросто рассуждать как о самой чернобыльской катастрофе, так и об обусловленной ею исторической травме.

Напомним, что в результате чернобыльской аварии Беларусь столкнулась даже с более серьезными негативными последствиями, чем Украина, на нынешней территории которой находится ЧАЭС: согласно официальной статистике, в РБ оказалось в три раза больше загрязненных земель (23% против 7%) и в пять раз больше пострадавшего населения (35% против 7%). После аварии прекратили существование 479 белорусских населенных пунктов, а в зонах отселения покинутыми оказались более 26 тысяч подворий. Белорусская писательница, журналистка и Нобелевский лауреат Светлана Алексиевич, автор художественно-документальной книги *Чернобыльская молитва: Хроника будущего* (1997), в одном из своих интервью говорила о том, что для белорусов Чернобыль – это „трагедия, которая будет жить столько, сколько будут жить радиоактивные элементы с самым большим периодом полураспада”². Она же указала и основные причины непроработанности национальной травмы.

Во-первых, это забвение со стороны государственной власти („Весь механизм государства работает на забвение, на то, чтобы о произошедшем забыли. Ведь если люди не забудут, то будут задавать вопросы – почему нас не защищают, почему у нас бедные клиники, почему наших детей надо лечить за границей.”³), которое находит выражение и в государственных репрессиях по отношению к ученым, занимавшимся изучением последствий аварии (Юрий Бандажевский, Василий Нестеренко), и в разгроме благотворительного фонда „Детям Чернобыля”, и в препятствиях европейским благотворитель-

¹ Николай Эппле: *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва 2020, с.11.

² Светлана Алексиевич: *Чернобыль заставит выйти людей из этого летаргического сна*, <https://charter97.org/be/news/2009/4/7/16986/> (10.01. 2021).

³ Ibidem.

ным инициативам⁴. К этому списку можно добавить и принятый без публичного обсуждения государственный проект по заселению чернобыльских земель, а также скоропалительное строительство Островецкой АЭС с целым рядом технических нарушений и практически утвержденный проект второй белорусской АЭС.

Стоит вспомнить и о том, что коммеморативные практики, связанные с чернобыльскими событиями, явно недостаточны. Так, в Беларуси до сих пор отсутствует музей чернобыльской катастрофы, наподобие основанного в Хиросиме Мемориального музея мира, посещение которого входит в общеобразовательную программу Японии. Не находят поддержки и низовые ритуалы коммеморации: изначально связанная с аварией ежегодная публичная акция – Чернобыльский Шлях – превратилась в несанкционированное шествие, в котором принимает участие ограниченный круг оппозиционеров. Всё это свидетельствует о несформированности подлинной мемориальной культуры, живой памяти, которая говорила бы с потомками на языке не безликой статистики, а подлинных свидетельских воспоминаний.

Во-вторых, затянувшейся травматизации нации, по мнению Алексиевич, способствует и „равнодушие общества к самому себе” – психология покорности со стороны людских масс и встречное молчание интеллигенции, которая по разным причинам обходит стороной чернобыльский вопрос и тем самым отказывается выступать в качестве значимого актора исторической памяти.

Характерно, что сама книга Алексиевич, в которой собрано более 500 свидетельств катастрофы, не получила должного резонанса в Беларуси: с момента первой публикации рукописи в российском журнале „Дружба народов” мы обнаружили только две белорусские публикации, и обе в негосударственных изданиях (в общественной организации „Літаратурна-мастацкі фонд „Гронка” и „Літаратурны Дом Логвінаў”), а среди экранизаций и сценических постановок книги фигурируют в основном страны Западной Европы. Единственное исключение из правила – совместная с Францией постановка в Республиканском театре белорусской драматургии (РТБД) (премьера состоялась в 2002 году), которая в апреле 2021 года, в 35-ю годовщину катастрофы на ЧАЭС, без объяснения причин была убрана из репертуара. К сожалению, приходится согласиться с неутешительным выводом автора: „Чернобыль навсегда останется в истории челове-

⁴ Ibidem.

чества, и это тот текст, с которым мы могли бы войти в мировую культуру, но мы этого не сделали”⁵.

Историческая память проявляет себя через нарративы – литературные, художественные, медийные, которые, с одной стороны, осуществляют отбор и фиксацию событий прошлого, а с другой – конструируют это прошлое и наше представление о нем. Применительно к чернобыльской катастрофе можно выявить несколько базовых нарративов, в той или иной степени осмысляющих историческую травму 1986 года.

1) ***Нарратив официальный (героический) об успешно преодоленной травме***, о мирном атоме, однажды вышедшем из-под контроля человека, но вновь вернувшемся в контролируемое русло.

Так, например, к 30-летию аварии на государственном канале ОНТ вышел документальный фильм *Чернобыль: 30 лет спустя* (апрель 2016), который начинается с исторического экскурса об открытии мирного атома, о строительстве Чернобыльской АЭС, о трагических событиях 1986 года (указываются две причины: человеческий фактор и недостаток конструкции, но тема подробно не развивается). Далее рассказывается о героизме спасателей, принявших первый радиационный удар на себя, о недооценке масштабов катастрофы и ее замалчивании, об эвакуации и мародерстве на зараженных территориях, о растерянности власти, которая, тем не менее, справилась с трудностями и взяла ситуацию под контроль, о вызовах, которые стояли перед белорусским здравоохранением, экономикой, культурой. Вспоминается и международная поддержка Беларуси со стороны ООН, ЮНЕСКО, ЮНИСЕФ и других организаций, оздоровительные поездки детей из пострадавшей зоны в Италию. Однако в конце фильма бодрый голос ведущего рассуждает о необходимости преодоления комплекса „жертвы Чернобыля” (перехода „от психологии пострадавшего к психологии созидателя”), докладывает об успешном восстановлении пострадавших районов. Заканчивается фильм рассказом о возникновении мифов и радиофобий, о политическом капитале, которым якобы пытается разжиться оппозиция на катастрофе (речь идет об упомянутой выше акции *Чернобыльский шлях*, которая, по утверждению авторов фильма, „давно превратилась в протестную акцию” „все равно против чего”). И, наконец, венчает повествование напоминание о строительстве Островецкой АЭС, мелькают кадры

⁵ Ibidem.

с недостроенной градирней, учебно-тренировочным комплексом, звучат заверения в полной безопасности нового ядерного объекта. „Беларусь с честью справляется со страшной бедой, обрушившейся на нее, причем справляется главным образом своими силами”, „страна не бросила ни один клочок своей территории”, все это „пример и наука для других стран”. Общий пафос фильма – героический: мы успешно преодолели коллективную травму и движемся в будущее.

Примечательно, что спустя 5 лет ничего не изменилось, разве что тенденциозность стала более очевидной: очередной фильм от ОНТ *Чернобыль: 35 лет спустя* (премьера состоялась в апреле 2021 года, реж. Дмитрий Сорока, автор – Анна Волковец) имеет характерное название *Возвращение* и посвящен возрождению загрязненных территорий, находящихся в 10 км от зоны отчуждения. Фильм имеет два важных посыла. Во-первых, это обоснование необходимости заселения загрязненных земель – в соответствии с госпрограммой по преодолению последствий аварии на 2021–2025 годы. Герой фильма в самом начале заявляет: „Радиации бояться не нужно. Ее нужно уважать, то есть соблюдать нормы и правила радиационной безопасности”. Тем самым транслируется все та же идея мирного атома, полностью подчиненного воле человека. Во-вторых, это похвала государственной власти, пафос сохранения политического статус кво. В финале героиня сюжета говорит о том, что „ситуация переключается с сегодняшним днем” (видимо, намекая на протестные события 2020 года): „нужно беречь то, что имеем, потому что, когда мы это потеряем, мы очень горько сожалеем и плачем”. Не обошлось и без сравнения с аварией на японской АЭС Фукусима-1 (2011), явно не в пользу последней. Характерно и то, что о европейских программах помощи пострадавшим регионам уже не вспоминается.

2) Официальному нарративу преодоленной травмы близок по семантике (способу проработки травмы) широко распространяющийся в массовой литературе ***нарратив постапокалиптический***, в рамках которого чернобыльская авария предстает в виде руинных декораций уничтоженной цивилизации. Герои таких произведений после техногенной катастрофы попадают в своеобразный антимир с разрушенной инфраструктурой и агрессивной средой, населенный призраками, мутировавшими людьми и животными. Подобный нарратив широко представлен в достаточно новом жанре массовой куль-

туры – постапокалиптике, импульс для расцвета которой дала именно авария на ЧАЭС.

Показательна, например, аннотация к повести Александра Пономарева *Хранители. Чернобыль Лэнд*: „В результате внезапного катаклизма Зона – с ее мутантами, артефактами, аномалиями и выбросами – исчезла. Территория отчуждения вокруг ЧАЭС стала тематическим парком развлечений – настоящим раем для тех, кто жаждет адреналина в крови”. В таких бутафорских постапокалиптических декорациях бывший сталкер Дима Балабол отправляется в места былой славы. И главная интрига повести: „действительно ли *Чернобыль Лэнд* один большой аттракцион или это нечто другое?”⁶ В аналогичном ключе выдержана и повесть Сергея Сидоренко *Черная Бель*, главная героиня которой – „милая девушка, Ангелина Верасова” – живет в 1986 году в украинском городе Припять. Из далекого будущего с помощью машины времени к ней попадают двое друзей, один из которых влюбляется в героиню. „Судьба или нет – быть им вместе? Ведь впереди самая страшная техногенная катастрофа за всю историю человечества – авария на Чернобыльской АЭС”⁷.

К этой же группе чернобыльских нарративов можно отнести и виртуальные квесты, компьютерные игры (наподобие *Кризиса Кремле*, *Chernobylite*, медиафраншизы *S.T.A.L.K.E.R.*), созданные „по мотивам” катастрофы. К примеру, многие уровни игры *Тень Чернобыля* – первой из сталкериады – были созданы на основе фотографий и документальных видеоклипов, сделанных на реальной АЭС и в ее окрестностях. В этой игре пользователи найдут и опасные аномалии, и чудесные артефакты, и мутантов, и сталкеров – целый мир, созданный по законам сериальной развлекательной литературы.

Примерно в этом же рекреационном направлении разрабатываются и туристические маршруты. К примеру, минская фирма „Поход в народ” предлагает *однодневный тур в „ядерную Мекку”* – белорусскую зону отчуждения – и *обещает захватывающую программу, в которой можно и узнать о последствиях катастрофы, и поразиться природному многообразию, и попутно изучить радиационный фон местности.*

Подобные туры представляют собой достаточно распространенную форму *dark/black tourism* (мрачного туризма), предполагаю-

⁶ Александр Пономарев. *Хранители. Чернобыль Лэнд*. Москва 2021, с.3.

⁷ Сергей Сидоренко. *Черная Бель*. Москва 2021, с.3.

щего поездки на места массовых убийств, катастроф, трагедий. Главное – саспенс, яркие эмоции и эффект непосредственного телесного погружения.

Возникновение подобной массовой продукции есть свидетельство коммерциализации чернобыльской трагедии, создание из нее успешного бизнес-проекта, в концепцию которого люди с травматическими воспоминаниями явно не вписываются. С одной стороны, подобный опыт можно воспринимать как спекуляцию на травме, с другой же – как своеобразную прививку смерти, цель которой – психологическая терапия, помогающая обществу восстановиться после катастрофы, „форма одомашнивания смерти в секуляризованном мире”⁸.

3) ***Нарратив аналитический*** представлен большим корпусом документальных текстов, анализирующих причины и последствия чернобыльской катастрофы, а также поминутно восстанавливающих трагические события 26 апреля 1986 года. К этой группе следует отнести такие книги, как *Чернобыльская тетрадь* инженера-ядерщика Григория Медведева, *Чернобыль 01:23:40* Эндрю Ливербарроу, *Чернобыль. История катастрофы* Адама Хиггинботама и другие. В поле зрения авторов данных произведений оказывается само событие катастрофы, а не ее травмирующее воздействие на участников и свидетелей. Так, например, беллетризованная научно-документальная книга *Чернобыль. История катастрофы* американского журналиста из “The New York Times” Адама Хиггинботама представляет собой подробнейшую реконструкцию событий аварии, оживленную вкраплениями художественного повествования (диалогами, психологическим анализом, элементами сторителлинга) и одновременно содержит компоненты научного издания – карты Советского Союза, ЧАЭС и четвертого энергоблока 1986 года, фотографии участников событий и самой аварии, включает информацию об основных единицах измерения радиации, обширные примечания, подробную библиографию и тому подобное. Повествовательный интерес здесь сосредоточен на событии, а не на переживании его травмирующего воздействия.

⁸ Maximiliano E. Korstanje, Stanislav Ivanov. *Tourism as a Form of New Psychological Resilience: The Inception of Dark Tourism*, в: Cultur: Revista de Cultura e Turismo 2012, № 6 (4), p.57.

4) И, наконец, выделим **нарратив трагический**, представляющий чернобыльскую катастрофу как цивилизационную трагедию и коллективную травму, до конца не осмысленную и не проработанную обществом. В центре подобного повествования находится не столько сама авария, сколько рефлексия о ней, художественно-документальный анализ социально-политических и общечеловеческих смыслов, поиск языка описания пережитого травматического опыта. К этой группе текстов можно отнести *Чернобыльскую молитву* С. Алексиевич (1997), повести *Чернобыль* Ю. Щербака (1991), *Звезда Чернобыль* Ю. Вознесенской (2021), минисериал *Мотыльки* (2013), телевизионный сериал *Чернобыль* (телеканал НВО, 2019) и другие. Именно в этой группе текстов происходит самая глубокая и последовательная рефлексия чернобыльской травмы, поэтому рассмотрим этот вариант подробнее.

До сих пор главным произведением „чернобыльского текста” остается документально-художественная повесть Светланы Алексиевич *Чернобыльская молитва: Хроника будущего* (1997), впоследствии включенная в авторский цикл *Голоса утопии*. Именно в этой книге наиболее полно были обозначены основные параметры осмысления аварии. В своих критических статьях и интервью писательница неоднократно артикулировала важность переноса повествовательного акцента с факта на рефлексия.

Так, в эссе *В поисках человека* она утверждала, что „путь души важнее самого события”, поэтому на первом месте должно быть не „как это было”, а „что человек пережил, понял о самом себе” (Здесь и далее курсив наш. – И.Б.). „Мой факт – не событие, а чувство; а сюжет – жизнь. Я пишу историю чувств в надежде, что человек всегда хочет прочитать о другом человеке, а не о войне или Чернобыле”⁹. Подобная идея высказана и в авторском вступлении к последней книге *Время секунд хэнд*:

Историю интересуют только факты, а эмоции остаются за бортом. Их не принято впускать в историю. Я же смотрю на мир глазами гуманитария, а не историка. Удивлена человеком...¹⁰

Попадая в художественный контекст, исторический факт становится символическим репрезентантом жизни, памятным знаком, фикси-

⁹ Светлана Алексиевич: *В поисках вечного человека*, в: „Вопросы литературы” 2000, № 1, с.38.

¹⁰ Светлана Алексиевич: *Время секунд хэнд*. Москва 2019, с.11.

рующим в тексте человеческий опыт – „фактом, работающим как знак”¹¹.

Повесть представляет собой полифоническое произведение, составленное из документальных свидетельств различных людей, выживших в постчернобыльском апокалипсисе: ликвидаторы и их родственники, бывшие жители чернобыльской зоны и самосёлы, ученые и простые люди. Всего, по признанию автора, было опрошено более 500 свидетелей, живые голоса которых звучат в повести. „Я не писатель. Но я свидетель”¹², – так формулирует свою нарративную позицию один из героев этого многослойного полотна. Для каждого из них чернобыльская авария обладает сверхсобытийностью, расколовшей жизнь на две части: до и после катастрофы.

Алексиевич изображает разные аспекты аварии: антропологические, биологические, социально-политические. Прежде всего, это техногенная катастрофа, приведшая к тяжелым последствиям антропологического характера. Автор гиперреалистично описывает физиологию смерти, прижизненное разложение плоти человека, пораженного острой лучевой болезнью. Так, героиня первого интервью Людмила подробно, через телесные детали, описывает медленное умирание мужа, ликвидатора аварии:

Подниму его руку, а кость шатается, болтается кость, телесная ткань от неё отошла. Кусочки лёгкого, кусочки печени шли через рот... Захлёбывался своими внутренностями... Обкручу руку бинтом и засуну ему в рот, все это из него выгребая...¹³

Здесь смерть показана во всей уродливости физиологического процесса, находящегося „по ту сторону эстетического”.

Помимо физиологических Алексиевич фиксирует и духовные последствия травмы: разрыв социальных контактов между людьми, обусловленный переселением пострадавших от аварии; утрата связи с родной землей и отчим домом, которая для многих оборачивается личной драмой. Показательна история Н.Ф. Калугина, рассказавшего о том, как он, вопреки запрету милиции, украдкой вернулся в зону отчуждения ради того, чтобы забрать с собой дверь от дома – семейную реликвию, на которой когда-то хоронили отца, а затем оставляли

¹¹ Светлана Алексиевич: *В поисках вечного человека*, в: “Вопросы литературы” 2000, № 1, с.39.

¹² Светлана Алексиевич: *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. Москва 2020, с.51.

¹³ Ibidem, с.17.

засубрины, отмечая рост детей: „На этой двери вся наша жизнь записана, как на древних папирусах. Как я ее оставлю?” На этой же двери похоронят его дочь, умершую от рака – „от Чернобыля”¹⁴.

Пространство смерти при этом расширяется: у людей, причастных к травматическому опыту, формируется особое катастрофическое мышление – когнитивное искажение представлений о настоящем и будущем. Как в зоне отчуждения, так и за ее пределами, свидетели катастрофы – это люди, вне зависимости от возраста вычеркнутые из жизни, живущие в постоянном ожидании смерти или какой-либо другой катастрофы:

И там я понял, что беспомощен. И я разрушаюсь от этой своей беспомощности. От того, что я не узнаю мир, в котором все переменилось. Даже зло другое. Прошлое меня уже не защищает¹⁵.

Подобный катастрофизм сознания порой приводит к парадоксальному результату – стиранию грани между жизнью и смертью, осознанию их взаимной обратимости.

Авария становится и биологической катастрофой, приведшей к уничтожению флоры и фауны, к смерти природных объектов, попавших в зону отчуждения. Свидетельские голоса повествуют о брошенных домашних животных, обреченных на гибель как от радиации, так и от рук уничтожавших их солдат.

Человек спасал только самого себя, всех остальных он предал, после его отъезда в деревни входили отряды солдат или охотников и расстреливали животных. А собаки бежали на человеческий голос... и кошки... И лошади ничего не могли понять... А они-то ни в чем неповинны – ни звери, ни птицы, и умирали они безмолвно, что ещё страшнее¹⁶.

Зараженная и брошенная земля, выжженные поля, сотни биомогильников с захоронениями животных, растений, срезанной почвы – всё это жертвы рукотворной экокатастрофы.

Только [жертва] кому из богов? Богу науки и знания или Богу огня? В этом смысле Чернобыль дальше Освенцима и Колымы. Дальше Холокоста. Он предлагает конечность. Упирается в ничто¹⁷.

¹⁴ Ibidem, с.52.

¹⁵ Ibidem, с.45.

¹⁶ Ibidem, с.37.

¹⁷ Ibidem, с.38.

И, наконец, книга Алексиевич указывает на социально-политическую катастрофу, результатом и характерным симптомом которой стала авария, приведшая в конечном итоге к распаду советской империи. Как сказал один из героев повести, „в истории они останутся вместе – крушение социализма и чернобыльская катастрофа. Они совпали. Чернобыль ускорил развал Советского Союза. Взорвал империю”¹⁸.

Прежде всего, этому распаду способствовало сокрытие официальной властью правдивой информации об аварии, ее масштабах и последствиях, атмосфера государственной тайны, искусственно созданная вокруг катастрофы. Поэтому уезжают без брезентовых костюмов первые ликвидаторы, в число которых попадет и муж Людмилы Игнатенко („Их не предупредили, их вызвали на обыкновенный пожар”¹⁹). Не предупреждают врачей, медсестер и санитарок, которых отправляют в зону аварии без соответствующей подготовки („многие из которых через какое-то время заболеют. Умрут. Но никто тогда этого не знал”)²⁰. Устраивают под прикрытием КГБ тайные похороны погибших от лучевой болезни пожарных; отправляют ликвидаторов в зону бедствия с одним дозиметром на отделение. Рефреном в повести звучит одна и та же фраза: „Никто не говорил о радиации”.

Важным фактором социально-политической катастрофы стала и пропагандистская ложь, обнажившая антигуманную суть всей государственной системы. Для многих свидетелей авария стала откровением: „Чернобыль взорвал мои мозги. Я стал думать”²¹, – признается один из участников „солдатского хора”, обнаруживший вопиющее несоответствие между тотальной разрухой советского быта и пафосными лозунгами о победе мирового пролетариата и о служении счастьем всего человечества. Одна из декларируемых госпропагандой версий, которую с легкостью подхватывают сами участники событий, – о вредительстве на атомной электростанции, и эта версия гораздо удобнее и дешевле, чем радиационная профилактика: „Все вокруг твердят о засланных шпионах и диверсантах, а не о йодной профилактике. Любая неофициальная информация воспринимается как чуждая идеология”²². Это и ложь относительно безобидности ядерной

¹⁸ Ibidem, с.150.

¹⁹ Ibidem, с.11.

²⁰ Ibidem, с.12.

²¹ Ibidem, с.83.

²² Ibidem, с.142.

энергетики („Мелькнули в памяти обрывки из газет: наши атомные станции абсолютно безопасны, можно строить на Красной площади. Возле Кремля. Безопаснее самовара”²³), и идеологические манипуляции чувством гражданского и патриотического долга: „Я мысленно пытался представить, как солдаты поднимаются на крышу [реактора]... Смертники. Но они полны чувств... Первое – чувство долга, второе – чувство родины. Скажете: советское язычество?”²⁴.

Ложь и умолчание, спускаемые сверху властной элитой, сопровождалась идущей снизу полной радиационной безграмотностью и житейской беспечностью советского человека, зачастую предпочитающего материальные блага элементарной логике выживания. Так, многие жители чернобыльской зоны отказывались уезжать, мотивируя это непосаженным огородом, и впоследствии сокрушались об утраченных привилегиях:

Пожар – временное явление, никто по тем временам не боялся. Атома не знали. ... А жили под боком у атомной станции, напрямую – тридцать километров, а если по шоссе – сорок. Довольны были очень. Купил билет и поехал. Снабжение у них московское... Колбаса дешевая, всегда мясо в магазинах. На выбор. Хорошее было время!²⁵.

Этот психологический комплекс „красного человека” (*homo soveticus*’a) позднее трансформировался в синдром „жертвы Чернобыля”, извлекавшей из трагедии максимальные выгоды: „Пугают и пугают нас радиацией. А нам при радиации стало лучше жить. Крестом побожусь! Ты погляди: завезли апельсины, три сорта колбасы, пожалуйста... В деревне! Мои внуки полсвета объехали”²⁶.

Все это в совокупности привело к дегуманизации человека, превращению его в бессловесный объект, который на языке официоза именуется не иначе, как „чернобыльский человек”, „редкий экспонат”, „радиационный объект с высокой плотностью заражения”. Людмилу Игнатенко ужасает бесчеловечность фотографа, пытавшегося запечатлеть разлагающееся голое тело ее еще живого мужа; вспоминает она и о том, как в больнице не хотели отдавать ее мертворожденную дочь, призывая пожертвовать ею „для науки”. Причем подобная дегуманизирующая стратегия характеризует не только власть, но и рядовых обывателей, воспринимающих людей из черно-

²³ Ibidem, с.107.

²⁴ Ibidem, с.111.

²⁵ Ibidem, с.66.

²⁶ Ibidem, с.66.

быльской зоны как вредоносный объект. Вспоминается, например, история переселенной женщины, за которой по пятам ходила невестка с тряпкой и вытирала все ее следы²⁷.

Повесть Алексиевич интересна еще и тем, что предметом своей художественной рефлексии делает не только чернобыльскую травму, но и ее язык. Так, характерной чертой этого языка является невыговоренность: люди, соприкоснувшиеся с трагедией, не имели возможности поделиться своим личным травматическим опытом. Разрыв, амнезия и молчание стали симптомами этой травмы: „Я десять лет молчала. Десять лет”²⁸. Так, Людмила Игнатенко, рассказывая о жителях „чернобыльской” улицы, на которой живут эвакуированные из поселка, сожалеет: „Они умирают, но их никто по-настоящему не спросил. О том, что мы пережили... Что видели. О смерти люди не хотят слушать. О страшном”²⁹. Непосредственные свидетели чернобыльской аварии остаются закрытыми, закапсулированными в своем страдании, и, следовательно, оторванными от возможности психологического исцеления.

Кроме того, болезненное осмысление предельного травматического опыта приводит к невозможности его адекватной вербализации. Многие свидетели катастрофы ссылаются на ограниченные возможности обыденного языка, не способного в полной мере отразить масштаб и силу травматизации: „Это нельзя рассказать! Это нельзя написать! И даже пережить... Спасало то, что все это происходило мгновенно, некогда было думать, некогда было плакать”³⁰. Зачастую свидетели только указывают на остроту чувства, не называя его, поскольку не могут найти языковых средств, подходящих для означивания ситуации:

Я – солдат, я закрывал чужой дом, входил в чужое жилье. Это такое чувство... Ты словно подглядываешь за кем-то... Или земля, на которой нельзя сеять... Корова тычется в калитку, а она закрыта, и на доме замок. Молоко капает на землю... Это такое чувство!³¹

Отчасти невыразимость эмоции связана и с необходимостью выйти за пределы личного опыта и зафиксировать его как бы со стороны, от третьего лица. Так, один из героев, повествуя о своей умер-

²⁷ Ibidem, с.58.

²⁸ Ibidem, с.19.

²⁹ Ibidem, с.29.

³⁰ Ibidem, с.17.

³¹ Ibidem, с.233.

шей от онкологии дочери, признается: „Когда я рассказываю, у меня чувство ...: ты совершаешь предательство. Потому что я должен описывать ее как чужую”³². Но сила пережитых эмоций настолько велика, что и спустя годы выразить их в объективированном слове не представляется возможным.

Принципиально важным для книги Алексиевич видится сохранение аутентичности свидетельской речи – со всеми ее неправильностями, логическими неувязками, повторами, умолчаниями, запинками, паузами, которые в совокупности являются символическим отражением „эрозивного ландшафта субъективной памяти травмы”³³. Например:

Пустые деревни... Живут куры и кошки. Зайдешь в сарай, полный яиц. Жарили. Солдаты – brave ребята. Курицу словят. Костер. Бутыль самогона. Каждый день в палатке выпивали трехлитровую бутылку самогона³⁴.

Деформированная свидетельская речь – это особая речь, прошедшая через смерть, болезнь, утраты и фиксирующая невыразимость травматического опыта.

Как правило, свидетели катастрофы пытаются встроить личный опыт в историографические нарративы – осмыслить его в рамках доступного им исторического материала. С чернобыльской аварией дело обстоит сложнее в силу небывалости самой катастрофы. Этот факт засвидетельствован самой писательницей в одной из метанарративных глав книги Интервью автора с самой собой о пропущенной истории и о том, почему Чернобыль ставит под сомнение нашу картину мира:

Я не раз слышала в те дни: „таких слов не подберу, чтобы передать то, что я видела и пережила”, „никто раньше мне ничего подобного не рассказывал”, „ни в одной книжке об этом не читал и в кино не видел”³⁵.

В этом признании отражено общее непонимание природы новой техногенной катастрофы: радиация не видна, не имеет ни запаха ни

³² Ibidem, с.53.

³³ Татьяна Вайзер: *Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии*, в: „Новое литературное обозрение” 2014, № 125, с.251.

³⁴ Светлана Алексиевич: *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. Москва 2020, с.204.

³⁵ Ibidem, с.32.

вкуса, и человек бессилён перед её лицом. „Смерть таилась повсюду, но это была какая-то другая смерть. Под новыми масками. В незнакомом облики”³⁶.

Тем не менее, попытки подобрать исторические аналогии предпринимаются, и чаще всего у свидетелей возникают ассоциации с Великой Отечественной войной. Так, психолог Петр С., рассуждая о травматичности чернобыльских воспоминаний, приводит в пример свой детский опыт познания ужасов войны как самый страшный и табуированный, который заново был пережит в дни аварии и после нее:

Я думал, что самое страшное со мной уже произошло. Это война. И я защищен ... Я поехал в чернобыльскую зону... И там понял, что я беспомощен³⁷.

Женщины-самосёлы из деревни Белый Берег рассказывают, как партизанскими тропами уходили от милиции, чтобы избежать выселения, и прятались в лесу („как от немцев”). И подобных примеров реализации аналогии с войной достаточно много: „Над войнами война. Нет человеку нигде спасения. Ни на земле, ни в воде, ни в небе”³⁸; „Пустые деревни... Одни печи стоят. Хатынь!”³⁹; „Перед тем днем, как людей подняли, погнали автобусы, они взяли коровку и подались в лес. Переждали там. Как в войну. Когда деревню каратели жгли”⁴⁰; „Папа, что там?” – “Война”. Я не нашел других слов”⁴¹ и так далее. Наконец, и сам повествователь констатирует: „Даже памятники героям Чернобыля похожи на военные”⁴².

У более молодых свидетелей (как правило, непосредственных ликвидаторов последствий аварии) в качестве объекта аналогии выступает Афганская война (1979-1989), ведь многих из них направили в Чернобыль из военкомата: „Я только что вернулся из Афганистана... А тут – повестка с красной полосой „Спецсборы”. ... Мать сразу плакать. Она решила, что меня опять забирают на войну”⁴³; „Лучше бы я погиб в Афгане! Честно скажу, наваливаются такие

³⁶ Ibidem, с.34.

³⁷ Ibidem, с.45.

³⁸ Ibidem, с.61.

³⁹ Ibidem, с.115.

⁴⁰ Ibidem, с.47

⁴¹ Ibidem, с.98.

⁴² Ibidem, с.34.

⁴³ Ibidem, с.87.

мысли”⁴⁴. Реже возникают аналогии с тюрьмой или сталинским ГУЛАГом: „Когда-то весело жили ... А сейчас – как в тюрьме”⁴⁵; „Вдруг приходят, вручают повестку и говорят, что внизу уже ждет машина. Такой “воронки” специальный. Как в тридцать седьмом году... Брали по ночам. С постели, тепленьких”⁴⁶ и тому подобное.

Одним из спасительных способов преодоления чернобыльской травмы для некоторых свидетелей становится черный юмор, который переводит мортальную рефлексию в комическую плоскость. Именно поэтому в книге достаточно часто встречаются частушки, анекдоты: „Приходит муж с работы и жалуется жене: „Сказали: завтра – или в Чернобыль, или партбилет на стол”. – „Так ты же беспартийный?” – „Вот я и думаю: где я им к утру партбилет возьму”⁴⁷. Подобное трагестивирование смерти позволяет говорящему освободиться от горестных эмоций и снизить градус трагедии.

Однако указанная выше дискурсивная „немота” обусловлена не только ограниченными возможностями индивидуальной речи, но и коллективным замалчиванием трагедии, и этот факт не ускользает от внимания Алексиевич. Так, в Интервью автора с самой собой... – писательница пишет:

Между временем, когда случилась катастрофа и тем временем, когда о ней начали рассказывать, была пауза. Момент немоты... Он запомнился всем... Где-то наверху принимали какие-то решения, сочиняли секретные инструкции, поднимали в небо вертолёты, двигали по дорогам огромное количество техники, внизу – ждали сообщений и боялись, жили со слухов, но все молчали о главном – что же все-таки произошло?⁴⁸

Прошло тридцать шесть лет, но до сих пор чернобыльская авария остается непроработанной и делящейся травмой белорусского общества, что обуславливает невозможность полноценного „терапевтического забвения” – освобождения и исцеления от травмирующего события. „Помнить о жертвах и страдании вообще труднее, чем о героях и победах”, но, чтобы преодолеть „трудное прошлое” и двигаться вперед, государству и обществу необходимо его оценить и осу-

⁴⁴ Ibidem, с.97.

⁴⁵ Ibidem, с.51.

⁴⁶ Ibidem, с.106.

⁴⁷ Ibidem, с.90.

⁴⁸ Ibidem, с.32.

дить⁴⁹. Из сегодняшнего дня очевидна необходимость публичной критической рефлексии. Как пишет С. Алексиевич,

Чернобыль – это тайна, которую нам еще предстоит разгадать. Непрочтенный знак. Может быть, загадка на двадцать первый век. Вызов ему⁵⁰.

Белорусскому обществу еще предстоит осмыслить чернобыльскую травму, чтобы освободиться от социальной амнезии, ведь нация, лишенная полноценной памяти о своем трагическом прошлом, перестает ощущать себя субъектом истории и обрекает себя на повторную травматизацию.

REFERENCES:

- Aleksievich Svetlana: *СHernobyl'skaya molitva: Hronika budushchego*. Moskva 2020. (Алексиевич Светлана: *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. Москва 2020).
- Aleksievich Svetlana: *СHernobyl' zastavit vyjti lyudej iz etogo letargicheskogo sna*, <https://charter97.org/be/news/2009/4/7/16986/> (Алексиевич Светлана: *Чернобыль заставит выйти людей из этого летаргического сна*, <https://charter97.org/be/news/2009/4/7/16986/> (10.01.2021))
- Aleksievich Svetlana: *V poiskah vechnogo cheloveka*, в: „Voprosy literatury” 2000, № 1, s.37-43. (Алексиевич Светлана: *В поисках вечного человека*, в: “Вопросы литературы” 2000, № 1, с.37-43).
- Aleksievich Svetlana: *Vremya sekond hend*. Moskva 2019. (Алексиевич Светлана: *Время секунд хэнд*. Москва 2019).
- Erple Nikolaj: *Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennyh prestupleniyah v Rossii i drugih stranah*. Moskva 2020. (Эппле Николай: *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва 2020).
- Maximiliano E. Korstanje, Stanislav Ivanov. *Tourism as a Form of New Psychological Resilience: The Inception of Dark Tourism*, в: „Cultur: Revista de Cultura e Turismo” 2012, № 6 (4), p.56-71.

⁴⁹ Николай Эппле: *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва 2020, с. 52.

⁵⁰ Светлана Алексиевич: *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. Москва 2020, с.31.

- Ponomarev Aleksandr: *Hraniteli. S Chernobyl' Lend.* Moskva 2021. (Пономарев Александр: *Хранители. Чернобыль Лэнд.* Москва 2021).
- Sidorenko Sergej: *S Chernaya Vyl'.* Moskva 2021. (Сидоренко Сергей: *Черная Быль.* Москва 2021).
- Vajzer Tat'yana: *Traumatografiya logosa: yazyk travmy i deformaciya yazyka v postsovetskoj poezii*, v: „Novoe literaturnoe obozrenie” 2014, № 125, s.245-264. (Вайзер Татьяна: *Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии*, в: „Новое литературное обозрение” 2014, № 125, с.245-264).

ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,
(Гродно, Беларусь)

ORCID 0000-0001-9640-8673

e-mail: avtuchovich@mail.ru

**РАСПАД СССР В ВОСПРИЯТИИ И ОЦЕНКЕ
СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ**

**THE COLLAPSE OF THE USSR IN
CONTEMPORARY WRITERS' PERCEPTION AND EVALUATION**

Abstract

The article discusses the range of perception and evaluation of the collapse of the USSR, also known as „the largest geopolitical catastrophe of the century” (V. Putin), in the works of Russian writers of the late XX–XXI centuries. The author sets the directions of this discussion as follows: the causes of the collapse of the country and the failure of *perestroika*; the choice of the vector for further development of the country between East and West, religious / Orthodox and secular / universal values; the nature of political processes in the post-*perestroika* period (the resumption of imperial ambitions); the essence of the Russian national character and the formation of mass society; the lack of spirituality of everyday existence as a cause of national frustration and a factor of potential revanchism; options for the future of Russia (the revival of the country on the basis of national values, its disintegration into separate states and/or self-destruction as a result of the zombification of the population). The author concludes that contemporary Russian literature functions as a kind of sociology, fixing the transformation of public attitudes, showing the variability of the development of the historical process after the civilizational catastrophe, and, at the same time, developing various artistic forms of understanding history.

Keywords: the collapse of the USSR, geopolitical catastrophe, contemporary Russian literature, discussion about history, present and future of the country

26 декабря 1991 года Совет Республик Верховного Совета СССР принял декларацию о прекращении существования СССР. „Распад”, или „развал”, СССР стал самым неоднозначным событием прошедшего столетия, до сих пор вызывающим дискуссии среди историков и политологов, взаимоисключающие оценки современников, и потому фактором идеологического, в том числе поколенческого, размежевания. „Крупнейшая геополитическая катастрофа века” (В. Путин) – результат подрывной деятельности внешних и внутренних врагов, непредусмотренный эффект попыток модернизации страны в ходе „перестройки” и „гласности” или неизбежный, исторически обусловленный финал искусственного образования, объединявшего разные по своим историческим, культурным, цивилизационным, ментальным установкам и ориентациям народы, подтверждение нежизнеспособности утопического проекта построения коммунизма в отдельно взятой стране и несостоятельности плановой экономики? Что такое Советский Союз – последняя на карте мира империя („тюрьма народов”) или новый тип государства, основанный на равноправном союзе суверенных республик, в котором была сформирована уникальная общность под названием „советский народ”? Наконец, 70 лет истории СССР – это история жизни в условиях тотальной несвободы, репрессий, номенклатурных привилегий и всеобщего дефицита или время гигантских строек, вдохновляющих успехов в освоении космоса, постоянных достижений в науке и культуре, время больших и равных возможностей для каждого члена общества? Ответы на эти и другие вопросы еще долгое время вряд ли будут универсальными и бесспорными¹, поскольку диапазон их осмысления включает столь несоизмеримые и трудно совместимые величины, как человек и государство, повседневность и история, субъективная правда свидетеля и участника и объективная (?) оценка музы истории Клио, на лавры которой претендуют авторы монографий и учебников, меняющие свои оценки прошлого под влиянием текущей конъюнктуры.

Целью данной статьи не является претензия на выяснение причин и последствий распада Советского Союза в историческом аспекте. Меня интересует человеческое измерение этого события – его восприятие и интерпретация современниками, с одной стороны, писателями, с другой стороны, простыми людьми, голоса которых за-

1 <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (07.09.2022). См. также: *Человек советский: За и против. Homo soveticus: Pro et contra*. Екатеринбург 2021.

фиксированы в книге С. Алексиевич *Время секунд хэнд*. Выбор текстов носит почти случайный характер, вместе с тем, написанные разными авторами в период с 1995 по 2021 год, они в своей совокупности дают, хотя и общее, но достаточно объемное представление о том, как менялся вектор осмысления и оценки события, одномоментно изменившего жизнь миллионов людей, более того, позволяют выявить ценностные сдвиги и трансформации, произошедшие в сознании поколения „рожденных в СССР” за четверть века, и в его отношениях с властью.

Рассказ Валентина Распутина *В ту же землю* (1995) – одна из первых попыток такого осмысления – отражает экзистенциальный кризис, кризис крушения веры, трагического осознания иллюзорности идеала, служению которому была отдана жизнь. Незамысловатая фабула рассказа – героиня тайком хоронит мать на лесном пригорке за городом, поскольку у покойной нет городской прописки, оформляется как повествование о жизни Пашуты, осмысливающее ее и страны прошлое и настоящее через оппозицию вдохновенный романтический порыв молодости – беспросветное отчаяние безместной, оставшейся без опоры, наедине с „обманутым миром”, души.

Годы и годы она крутилась в счастливой карусели работы, дружеских сходов, походов, розыгрышей, в ушах постоянно стоял шум подъема и веселья, сердце билось возбужденно, захватываясь общим могучим ритмом [...] Строили город будущего, а выстроили медленно действующую газовую камеру под открытым небом. [...] Время настало такое провальное, все сквозь землю провалилось, чем жили... Ничего не стало².

Примечательно, что Распутин, отмечая, что „город будущего” строился на дне огромного котлована („Разве бы удалось в то время кому-то миновать котлован, эту огромную каменную утробу, где все гремело, светилось, кипело и кружилось?”), что воспринимается как прямая отсылка к роману А. Платонова, во-первых, интерпретирует это строительство, скорее, в русле традиции Горького и Маяковского, – как вдохновенный и радостный труд, участие в котором делает героиню счастливой именно потому, что она чувствует свою востребованность и полезность общему делу; во-вторых, оценивает изменения в стране именно как одномоментное предательство идеала, противо-

² Валентин Распутин: *В ту же землю*. https://bookscafe.net/book/rasputin_valentin-v_tu_zhe_zemlyu-53561.html Дата доступа: 03.09.2022.

реча в этом отношении как пафосу собственной повести *Пожар* (1985), так и отразившимся в самом рассказе впечатлениям Пашуты о заброшенности построенного усилиями энтузиастов города, возлагая вину за произошедшее не на систему или власть, не на криминал, взявший верх в 90-е годы, а на либеральную интеллигенцию:

Все отдали добровольно, пальцем не шевельнули... и себя сдали.
[...]

- Я тебе скажу, чем они нас взяли, - не отвечая, взялся он рассуждать. - Подлостью, бесстыдством, каинством.

Против этого оружия нет. Нашли народ, который беззащитен против этого. Говорят, русский человек - хам. Да, он крикун, дурак, у него средневековое хамство. А уж эти, которые пришли... Эти – профессора! Академики! Гуманисты! Гарварды! - ничего страшней и законченней образованного уродства он не знал и обессиленно умолк³.

Эмоциональный шок, вызванный событиями перестройки, особенностями построения „дикого капитализма” в 90-е годы, когда происходило стремительное обнищание народа и одновременно обогащение новых (а часто старых, имевших доступ к богатствам страны, партийных и комсомольских функционеров) „хозяев жизни”, а также растерянностью перед будущим в отсутствии идейных и/или духовных опор (для героини распутинского рассказа, как, очевидно, и для самого автора, такой опорой становится церковь, вера в Бога), закономерно вызывает поиски ответа на вопрос „кто виноват?”.

Если традиционалист и „почвенник” Распутин возлагал вину на прозападных либералов, то для нового поколения писателей ответ на этот вопрос был не столь очевиден. Так, Андрей Дмитриев, наследуя традиции Ю. Трифонова, показывает в романе с символически емким названием *Закрытая книга* историю трех поколений одной семьи как историю постепенного вырождения русской интеллигенции. Дед, В.В., – живая легенда, человек филологической культуры, сверстник и собеседник Тынянова, Шкловского, Каверина (в романе они фигурируют под вымышленными фамилиями), увлеченный, как и его друзья, загадками Природы, Истории, Литературы; гениальный сын, Серафим, увлекался астрономией, но пережил временное помешательство, так как „оказался не в силах почувствовать масштаб и создать в себе образ нашей Галактики”⁴, получил отказ от аспирантуры, поскольку не умел быть благодарным кому следует, был вынужден

³ Ibidem

⁴ Андрей Дмитриев: *Закрытая книга*, „Знамя” 1999, № 4, с. 49.

отказаться от карьеры ученого, работал в провинциальном институте, потом в городском планетарии, запуская для редких посетителей панораму звездного неба, неожиданно для себя и окружающих стал диссидентом, после того как напечатал в местной газете утопическую статью; внук, Иона, становится бизнесменом, мечтает восстановить прадедову сыроварню, но, спасаясь от бандитов, вынужден бежать за границу, вместо него погибает отец, выдав себя за сына. История рода, охватившая сто лет жизни страны, прочитывается, с одной стороны, как неуклонное измельчание масштаба личности, сужение фокуса обзора мира и способов его осмысления, с другой стороны, как постепенное нарастание насильственного отчуждения интеллигенции в результате ее невостребованности в стране – на это указывают как прозрачные аллюзии в именах сына и внука (от ставшего легендой поколения В.В. к „легкокрылому” Серафиму, не выдержавшему столкновения то ли с тайной Вселенной, то ли с еще более непостижимой и абсурдной советской действительностью, и наконец, к идеалисту и энтузиасту Ионе, оказавшемуся в ловушке – „во чреве кита” – несбывшихся надежд на перемены), так и название романа: *Закрытая книга* отсылает к известной трилогии В. Каверина *Открытая книга*, в которой рассказывается о работе и открытиях советских ученых-микробиологов, в то же время подводит черту, закрывает последнюю страницу истории русской интеллигенции, чьи гениальность, философские рефлексии, знания после революции 1917 года оказываются ненужными в России, в целом – истории страны.

Невнятности авторской позиции А. Дмитриева, которая ограничивается смутной ностальгией по ушедшей в прошлое гуманитарной/филологической культуре, противостоит резко сатирическая интенция романов Сергея Носова *Хозяйка истории* (1999) и *Член общества, или Голодное время* (2001). В *Хозяйке истории* – остроумной и злой аллегории о том, как спецслужбы использовали сексуальные услуги героини, Елены Ковалевой, в ходе холодной войны с Западом, а в 90-е годы представили свою деятельность как „борьбу за демократию и общечеловеческие ценности”, мотив предательства спецслужб как один из факторов крушения страны осмыслен как способность элит к социальной и политической мимикрии и приспособленчеству, как деградация власти и изжившей себя идеологии, как продажность массового советского человека, который либо „по любви”, либо по добровольному, прагматически обусловленному „согласию”

готов выполнить любое задание партии. Использование сюжетных метафор в сочетании с реалистически достоверным описанием исторического/бытового фона определяет и следующий роман С. Носова, посвященный ситуации в России конца 80-х – начала 90-х годов, центральным событием которой стал путч 19-21 августа 1991 года, время „Великого Катаклизма”, когда „мировые силы сходились в единоборстве, решались судьбы народов”⁵, когда провозглашалась авантюрная идея за 500 дней построить в России капитализм⁶, время карточек, натурального обмена на стихийных рынках, наглого обмана и самозахвата имущества, время хаоса, инверсии ценностных установок. Однако не бытовое живописание интересует автора – писатель обращается к проблеме влияния книжной культуры на сознание массового человека, осмысливая ее в метафорической фабуле: рассказчик, Олег Жильцов, становится членом общества библиофилов, которое последовательно превращается в общество гастрономов, а затем в общество антропофагов; заботясь о Жильцове, „подкармливая” и ”откармливая” его, члены общества готовят героя к жертвоприношению=„съедению”. С. Носов использует характерный для постмодернистской литературы прием буквализации метафоры⁷: в романе процесс потребления книжных, в том числе западных либеральных, идей представлен через деметафоризацию восходящей к библейскому мифу метафоры „книга – духовная пицца”, которая в результате буквализации превращается в очередную метафору, зеркальную по отношению к исходной⁸. Роман, таким образом, демонстрирует последствия „непереваренного” потребления бывшими советскими людьми разнородных идей, породившего состояние социального и ценностного хаоса, сформировавшего у одних способность жонглировать словами и лозунгами, у других – манипулировать людьми в своих интересах. Книжная культура в понимании С. Носова – про-

⁵ Сергей Носов: *Член общества, или Голодное время*. Санкт-Петербург 2001. С. 23.

⁶ *Ibidem*, с. 34.

⁷ Н. Б. Маньковская пишет: „Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры [...] Миметическое изображение уступает место изображению изображения, неповторимому экстазу словесной телесности, коду следов метафорической деконструкции [...] гегемонии означаемого в пользу означающего...”. См. : Надежда Маньковская: *„Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма)*. Москва 1995, с. 24-25.

⁸ Данный прием характерен для прозы В. Сорокина, в том числе его романа *Манарага* (2017).

явление антропофагии, поскольку приводит к утрате человеком идентичности, способности к критическому восприятию мира и идейных влияний. Можно согласиться с А.О. Ерофеевой, которая пишет, что в годы перестройки „либеральные идеологи настойчиво (и, надо признать, довольно успешно) внедряли в массовое сознание тезис о порочности и уродливости абсолютно всех ценностных ориентаций и поведенческих принципов, действовавших в Советском Союзе”⁹. Именно в 90-е годы становится очевидным процесс утраты словами их изначального / подлинного значения, начатый еще большевиками в 1917 году и выразившийся в полном разрыве идейных деклараций и действительности. В свою очередь этот процесс подтверждает склонность человеческого сознания, в том числе сознания советского человека, к восприятию реальности через призму идеологических мифов, которые легко замещают друг друга. Красноречивой иллюстрацией такого замещения в романе С. Носова является диалог героя с хозяйкой квартиры о предлагаемой либералами перспективе поделить Россию на 40 частей:

- А не жалко? Как же так – на сорок частей – великую и неделимую? Вы же ее в войну защищали, что – не жалко теперь?
[...]
– Это при Сталине! При Сталине все по-другому было! Тогда было что защищать!¹⁰

Проблему мифа в его воздействии на массовое сознание затрагивает и В. Пелевин в романе *Числа*, который входит в книгу *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда / ДПП (NN)* (2003), рассматривая ее в контексте нескольких взаимосвязанных проблем. С одной стороны, писатель ставит вопрос о специфике русской души, в которой изначально сталкиваются два начала:

- Одно из них – доброе, лоховатое, глуповатое, даже придурковатое, словом, юридивое. Другое начало – наоборот, могучее, яростное и безжалостно-непобедимое. Сливаясь в символическом браке, они взаимно оплодотворяют друг друга и придают русской душе ее неиссякаемую силу и глубину¹¹

⁹ А.О. Ерофеева: *Скромное обаяние антропофагии (идейная структура романа С. Носова „Член общества, или Голодное время”)*. „Вестник СПбГУ” 2011. Сер. 9. Вып. 4, с. 37.

¹⁰ Сергей Носов: *Член общества, или Голодное время*. Санкт-Петербург 2001, с. 34.

¹¹ Виктор Пелевин: *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда / ДПП (NN)*. Москва 2003, с. 36.

Именно в периоды исторического перелома символический брак двух начал принимает новую форму, происходит „парадигматический сдвиг”¹² – в применении к 90-м годам („ельцинской эпохе”) это означало, как показывает Пелевин, срастание бизнеса сначала с криминалом, а потом с правоохранительными органами и ФСБ. Навивная вера „горбачевской эпохи” в западные / общечеловеческие ценности („западную бездуховность”, что, по Пелевину, можно объяснить только всеобщим „ослеплением после вонючей казармы”¹³ социализма) очень быстро сменилась циничным обогащением тех, кто сумел „успешно обменять партийную ренту на природную”¹⁴. При этом, с другой стороны, новейший, образца конца XX века, переходный период „из Ниоткуда в Никуда” в России, согласно Пелевину, определялся двойным мировоззренческим кризисом: девальвация идеологии коммунизма совпала с ценностной девальвацией христианства и выразилась в „рынке религий”, в том числе мистических учений, эзотерических верований (одному из них – дзен-буддизму отдает предпочтение сам автор), которые вступали в конфликтное взаимодействие с апологией немедленного обогащения, представленной в „новорусском дискурсе”, который определяется как „симулякр социального дискурса”¹⁵, а в переводе на общепонятный язык – „лохотрон”, раскручиваемый посредством СМИ¹⁶.

Нельзя не заметить наличие в романе Пелевина мотивов, которые объединяют его с другими произведениями русской прозы десятилетия: прежде всего, это гомосексуальный мотив (не столь очевидно, он присутствует в *Кавказском пленном* Владимира Маканина) – через этот мотив проводится мысль об извращенном, противостественном характере происходящего в России, будь то чеченская война в маканинской повести, будь то бизнес в пелевинском романе. Общим является и полемический диалог с Достоевским (С. Носов,

¹² Ibidem, с. 34.

¹³ Ibidem, с. 80.

¹⁴ Ibidem, с. 266.

¹⁵ Ibidem, с. 65.

¹⁶ Прозрачная сатира на такой лохотрон представлена в романе рассказом о телепередаче, в которой участвуют персонажи Зюзя и Чубайка – визуализация двух начал русской души (в Чубайке очевиден намек на А. Чубайса): манипулирование сознанием телезрителей происходит благодаря тому, что простоватый „Зюзя” выговаривает „накипевшее у всех на душе с предельной откровенностью”, в то время как очаровательный хитрюга „Чубайка” объясняет ему и зрителям, как надо понимать происходящее.

В. Пелевин, А. Слаповский, В. Маканин и др.), который „подсвечивает” картину современности, остроя происходящие в общественном сознании ценностные трансформации.

Подспудный диалог с Достоевским ведется и в романе Веры Галактионовой *5/4 накануне тишины* (2004). Картина современной России в романе – пейзаж накануне Апокалипсиса, мертвое царство, у которого нет будущего. Осмысливая русскую историю, герой романа Цахилганов, бывший либерал, поклонник свободы для себя, а ныне представитель криминального бизнеса, у постели умирающей жены со знаковым именем Любовь, подобно библейскому Лоту, видит в прошлом нарастающий процесс разрушения державы, начавшийся расколом церкви в XVII веке, продолженный попыткой европеизации при Петре, созданием „дикой мешанины сословий”, народов, составивших новую породу людей в советское время; видит „лагерную пыль” – результат репрессий, которая носится в воздухе по сей день; отмечает бессмысленность жизни советского человека, ставшего „винтиком, буравчиком, а если очень повезет, то, пожалуй, и колесом всеобщего производственного процесса”¹⁷; замечает предательство номенклатурной элиты, которая устроила для себя персональный коммунистический „рай”: „Разве что можно было бы стравить собственную судьбу хитрому расчетливому комсомолу? Партийной, затем вдохновенной трибунной работе, ведущей за собою, на жестком ошейнике, трудовые массы в светлое будущее?”¹⁸ Но главное – духовное растрепывание народа, который утратил навык „нравственного сопротивления” злу, которое сначала предстало в виде большевистского террора, затем в виде борьбы либералов-шестидесятников за мелкие частные свободы и, наконец, в виде трехголового чудовища: одна голова „с печатью на лбу”, вторая пьяная, третья – „Рыжая, завадевшая всей электрической системой страны”¹⁹, поразившая людей искушением Дьявола – Золотого тельца, приведшая к дроблению души русского человека (очевидный намек на лидеров перестройки – Горбачева, Ельцина, Чубайса). Символическим воплощением духовного омертвления страны оказывается в романе Любовь, обездвиженная, обеспамятевшая, утратившая волю к жизни: „Сама Любовь человеческая умирает в произведении [...] „распятая”, под капельницей,

¹⁷ Вера Галактионова: *5/4 накануне тишины*. „Москва” 2004, № 11, с. 48.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, с. 22.

в реанимации провинциального города. Распятая любовь – страшный символ именно нашей эпохи. [...] В образе Любви в романе умирает не только женщина, но и страна”²⁰. Однако эсхатологический пессимизм В. Галактионовой обращен не только на Россию, но на весь мир, прежде всего западный. Отрицая дилемму Восток – Запад, считая, что „наш лагерный социализм – генеральная репетиция мирового лагерного капитализма”, автор романа предрекает грядущее уничтожение всему человечеству и этим полемизирует с Достоевским, который видел возможность нравственного воскрешения Раскольникова. Для Галактионовой воскрешение может быть только результатом Божественного гнева (природных катаклизмов – цунами выступает как вариант Великого потопа, символ очищения) или – уже в духе А. Блока и Андрея Белого – возмездия отцам со стороны молодого поколения. Сложно построенный („в ритме джаза”²¹), роман Галактионовой взывает к покаянию за прошлое и единению вокруг веры.

Трагическая интенция диагноза В. Галактионовой о духовной смерти страны разворачивается в „нечеловеческом романе” Виктора Ерофеева *Акимуды* (2012) в карнавальную постмодернистскую фееерию, целью которой является развенчание русской истории и русской литературы от истоков до наших дней. Квазиреальность, а также троича главных героев отсылают к *Мастеру и Маргарите* Михаила Булгакова. Мистическая фабула романа – рассказ о нашествии мертвецов на Москву, об их объединении с живыми и победе мертвого над живым – пронизана как прозрачными намеками, так и открытыми авторскими оценками и характеристиками реальных исторических лиц, многочисленными отсылками к авторитетным текстам. Прогулка по истории и наблюдения над современностью приводят автора к следующей цепочке разнородных тезисов и умозаключений, которые лишь условно можно представить в виде целостного высказывания: для русских характерна мировоззренческая и идеологическая путаница и изменчивость мнений, при этом у каждого человека свое мнение, что делает невозможным добровольное объединение на основе об-

²⁰ Ирина Лангуева-Репьева: *Воскреснут ли „мертвые души”? О новом романе Веры Галактионовой „5/4 накануне тишины”*. <http://moloko.ruspole.info/node/1109> Дата доступа: 05.09.2022.

²¹ Александр Вавжинчак: *Проза Веры Галактионовой – явление в русской литературе уникальное*. <https://tanya-mass.livejournal.com/4920129.html> Дата доступа: 05.09.2022.

щей идеи²²; тоска по России – сверхдержаве определяет сознание всех слоев общества, что логично сочетается с откровенным, хотя и примитивным, расизмом и „воскресшим” нацизмом („Россия для русских”); писатели-классики с их гуманистическими призывами привели Россию к революции, в то время как новая литература представляет собой „отсебятину”, чем усиливает и закрепляет разъединение людей; поэтому иллюзорна и невыполнима в России идея о том, что выйти из полосы новых „окаянных дней” стране поможет новый Бог, новый культ, пропагандируемый Акимудами / либералами (Посол Акимуд – несуществующего, как поясняет автор, государства есть „порождение коллективного сознания после распада культур и вер”²³) и соответствующий желаниям массового человека („Смейтесь! Иронизируйте! Танцуйте! Любите футбол! Ненавидьте болельщиков другой команды! Пейте пиво! Жрите шоколад! [...] Они и так все это делают без наших подсказок”²⁴); реальность такова, что „наиболее жизнеспособными оказываются только те, кто объединяются по зову крови”²⁵, под присмотром генерала по имени Страх, на фоне „нерушимого союза” церкви и государства и с помощью „имперских костылей”. Победа над Акимудами метафорически означает победу имперского прошлого над либеральными идеями перестройки, которые оказались лишь „симулякром социального конструкта”²⁶ в стране, не готовой к свободе и воспринявшей изменения как разрешение к вседозволенности и самообогащению.

Злой, подчас на грани фола, ироничный сарказм Ерофеева развенчивает устойчивые комплиментарные мифы о России; однако веселое прощание с прошлым, сталкиваясь с мозаикой впечатлений о настоящем, неизбежно приобретает характер трагического прогноза о будущем страны. По крайней мере в читательском восприятии. Да и автор, который завершает свой роман словами „В поле раздались выстрелы. Мы упали в траву. В России вечно в кого-то стреляют”²⁷, кажется, тоже склоняется к такому выводу.

²² „Москва доступна всем идеологиям, потому что она не верит ни одной”. Виктор Ерофеев: *Акимуды*. Москва 2012, с. 254.

²³ Виктор Ерофеев: *Акимуды*. Москва 2012, с. 331.

²⁴ Ibidem, с. 303.

²⁵ Ibidem, с. 301.

²⁶ Ibidem, с. 65.

²⁷ Ibidem, с. 492.

Намеченная в том числе и Ерофеевым проблема живучести имперского / советского мифа в русском массовом сознании стала объектом осмысления в книге Светланы Алексиевич *Время секонд хэнд* (2013)²⁸. Собранные автором свидетельства отражают эмоциональное потрясение простых людей, вызванное переходом „из великой истории в частное существование”²⁹, несовпадением результатов перестройки с первоначальными эйфорическими надеждами на освобождение:

Загадочная русская душа... Что там у них за душой? [...] И при этом ощущение своей особенности, исключительности, хотя оснований для этого никаких, кроме нефти и газа. С одной стороны, это-то и препятствует перемене жизни, а с другой стороны, дает ощущение смысла, что ли. Всегда висит в воздухе, что Россия должна сотворить, показать миру что-то из ряда вон выходящее. Богоизбранный народ. Особый русский путь³⁰. Настало счастье, да? Появились колбаса и бананы. Валяемся в говне и едим все чужое. Вместо Родины – большой супермаркет. Если это называется свобода, то мне такая свобода не нужна. Тьфу! [...] Надули нас с перестройкой!³¹

Ностальгия по советскому прошлому³², которая звучит в большинстве высказываний, – это ностальгия по возвышающей человека утопии, в то время как приход деидеологизированного, ориентированного на решение повседневных проблем общества воспринимается современниками как отказ от идеала. В свою очередь, в книге прослеживается мысль о том, что многие завоевания социализма достойны признания и потому не исчезнут из сознания „рожденных в СССР”³³. В первую очередь, имеются в виду хоть и остававшиеся на уровне

²⁸ Книга, как и остальные произведения Светланы Алексиевич, вошедшие в ее цикл *Голоса Утопии*, были проанализированы в статье: Татьяна Автухович: *Жизнь в утопии и после нее, или Риторика утопического дискурса и массовое сознание*, в: *Истинность и ложность утопии. Вопросы утопических дискурсов*. Siedlce, 2016. С. 191-206. (Colloquia litteraria Sedlcensia. XXIII)

²⁹ Светлана Алексиевич: *Время секонд хэнд*. Москва 2013, с. 8.

³⁰ Светлана Алексиевич: *Время секонд хэнд*. Москва 2013, с. 19-20.

³¹ Ibidem, с. 23-24.

³² Согласно данным регулярных международных опросов населения в рамках программы „Евразийский монитор” (2006 год), о распаде Советского Союза сожалеют 52 % опрошенных жителей Белоруссии, 68 % – России и 59 % – Украины; не сожалеют, соответственно, 36 %, 24 % и 30 % респондентов; 12 %, 8 % и 11 % затруднились ответить на этот вопрос. См.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> Дата доступа: 07.09.2022.

³³ По словам Бориса Маркова, „...советская культура не сводится к тоталитарной идеологии. Она представляет собой весьма сложное образование, в котором отложились элементы традиционной, языческой, народной, ин-

деклараций, но воспринятые советскими людьми в рамках пропагандистского идеологического мифа культ человека труда, лозунг социального равенства, пафос самопожертвования во имя общей цели. Хоровое многоголосие в книге С. Алексиевич отчетливо фиксирует и наличие – наряду с разочарованием и ностальгией – потенциала агрессии, основанной на уверенности бывших палачей, осуществлявших репрессии, в правильности сталинской политики и необходимости диктатуры, грозящей распространиться на все общество в целом.

Униженное чувство национального (имперского по своей сути) достоинства, жизнь в отсутствии больших идей, отказ от покаяния и рефлексии над прошлым, культ повседневности и культивирование массовости, стадности – совокупность этих настроений создает предпосылки для возникновения феномена ресентимента, реваншистских тенденций и опасность манипулирования энергией масс. Опасность отката к прошлому, но в новой форме, была осознана в начале 2000-х: Полина Дашкова в романе *Приз* (2004), демонстрируя прогностическую функцию массовой литературы, показала криминальную сущность новой власти, ее сращение с международным военным бизнесом, опору на низменные инстинкты толпы, жаждущей реванша, и наличие неофашистских тенденций в современной России. Узнаваемыми оказываются сегодня ключевые слова Владимира Приза, обращенные к телезрителям:

Да вон она, моя программа, – он кивнул на окно, за которым стояла толпа поклонников с транспарантами. – Ее народ сформулировал. Россия должна очнуться. Ребята, мы же с вами себя не на помойке нашли. Мы сильная, красивая нация, у нас древние благородные корни, у нас гигантский потенциал. У нас самая культурная культура и самая научная наука. Россия должна стать, наконец, самой величественной и могущественной державой мира. Мы этого достойны³⁴

Агата Кшихилькевич, анализируя роман П. Дашковой, приводит высказывания гуманистических о том, что в современном мире складывается новая эстетика, которая разрушает традиционную корреляцию между оппозициями „добро-зло”, „прекрасное-безобразное”:

теллигентной, христианской, сельской, городской, пролетарской и массовой культуры”. См. : Борис Марков: *Советская культура (философско-антропологический анализ)*. „Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина” 2008, № 4(17), с. 103.

³⁴ Полина Дашкова: *Приз*. Москва 2007, с. 564.

„прекрасное является одной из любимых масок зла” (Х. Аренд); „в наши времена зло имеет силу гнусного соблазна” (Ф. Боркенау; Х. Аренд); современное зло – „симулякр правды” (А. Бадю). Резюмируя, А. Кшихилькевич пишет:

Наружная красота, как и подобие правды, привлекательны, поэтому они эффективно отвлекают внимание от внутренней стороны слова, характера, образа, явления, теории”, и необходимо огромное усилие, чтобы освободиться из-под власти этого двуединства (двух сторон медали) добра и зла³⁵.

В свою очередь такая постановка вопроса предполагала осознание опасности словесного камуфляжа, прикрывающего ложные идеи и чреватого самыми непредсказуемыми социальными последствиями.

Этот прогноз получил развитие в русской литературе последних лет, в которой можно выделить несколько ключевых мотивов. В романе Дмитрия Быкова *Июнь* (2017), действие в котором происходит накануне Великой Отечественной войны, отчетливо акцентирован мотив предчувствия надвигающихся исторических катаклизмов. Приближение войны чувствуют герои романа, и это ощущение со страниц книги проецируется на актуальную для читателя современность. Во многих произведениях конца 2010-х годов звучит мотив исторического перепутья, на котором оказалась современная цивилизация в ее западном и российском вариантах. Так, чувство неудовлетворенности и разочарования повседневной реальностью собственной страны с одной стороны и американской действительностью с другой стороны пронизывает книгу Татьяны Толстой *Легкие миры* (2015), в которой примитивность и бездуховность настоящего противопоставлены ностальгическому воспоминанию об ушедшей в прошлое русской интеллигенции. Критически оценивая нравственное состояние современного мира, в том числе России, Татьяна Толстая выражает надежду на то, что рано или поздно страна возродится в новом качестве, потому что периоды исторической смуты всегда завершаются возрождением.

³⁵ Агата Кшихилькевич: „Здесь” и „сейчас” популярной литературы: двойственность как художественная стратегия в романе „Приз” Полины Дашковой, в: *Чтение: рецепция и интерпретация* в 2 ч. Ч. 1. Гродно 2011, с. 145-146. См. также: Татьяна Автухович: *Аналитическая рецепция политического дискурса в романах П. Дашковой „Приз” и „накт”*, в: *Dyskursy polityczne w literaturach różnych obszarów językowych*. Siedlce – Banská Bystrica 2014. С. 173-192. (Conversatoria litteraria. Rok VIII).

В более резкой форме – сатирической фантасмагории неприятие современного мироустройства выражено в романе Владимира Сорокина *Доктор Гарин* (2021), где недавние и действующие акторы мировой политики Д. Трамп, С. Берлускони, Б. Джонсон, В. Путин, А. Меркель, Э. Макрон и другие члены „большой восьмерки” представлены обитателями психиатрической клиники, причем, используя свой „фирменный” прием буквализации метафоры, Сорокин так описывает их внешность:

Пациент по имени Дональд представлял собой большую белую задницу, окрапленную местами россыпью мелких рыжих веснушек. В верхней части задницы был огромный губастый рот, подобие плоского носа с ноздрями и широко посаженные, вполне красивые глаза раз в пять больше человеческих. Из круглых боков задницы вытягивались две тонкие, гибкие четырехпалые руки. Спереди внизу на месте полового органа у пациента было пусто и гладко.

Остальные семь элитных пациентов санатория физиологически были устроены точно так же. Их задницы отличались только формой и оттенками кожи [...]»³⁶.

Карикатурные портреты мировых лидеров с их истериками, претензиями, неспособностью к коммуникации („Они используют прошлое как бесконечный источник взаимных провокаций”³⁷), погубивших амбициозный проект единой Европы, вписаны в контекст воображаемой альтернативной российской истории: некогда после смерти Сталина в стране пришел к власти Л. Берия, а дальше произошел распад России, части бывшей великой страны воюют друг с другом. В фантастическом хронотопе, напоминающем новое Средневековье в современных фэнтези, приметы будущего смешиваются с признаками прошлого и настоящего, создавая пронизанную едкими литературными аллюзиями условную гипер-шизо-реальность, которая пугает и предупреждает и в то же время вселяет надежду на сказочное пришествие в будущем Аморамент – Мира Любви. Но авторская ирония подрывает веру в осуществимость очередной утопии – утопии всеобщей любви и дружбы, предлагаемой читателю в финале, в то же время беспощадный смех Сорокина дает надежду на освобождение от морока, опутывавшего страну и весь мир на протяжении столетий.

³⁶ Владимир Сорокин. *Доктор Гарин*. Москва : издательство АСТ : Corpus, 2011. С. 18.

³⁷ Ibidem, с. 70.

Заметным общим мотивом в современных текстах оказывается мотив безумия. Известно, что тема безумия в литературе в целом характерна для кризисных периодов в развитии общества, когда она выступает как „метафора, отражающая отношение ко всему новому и непонятному”, „не укладывающемуся в рамки общепринятого (нормативного) поведения и мышления”³⁸. „Язык” безумия, „бредовый дискурс”³⁹ пронизывает в переходные эпохи общественное сознание и определяет литературный дискурс. В повести Николая Ивешева *Едоки картофеля* (2006), отсылающей одновременно к одной-и-той-же картине Ван Гога и к рассказу А. П. Чехова *Палата № 6*, как безумное осмыслено современное российское общество, примитивное, грубое, бездуховное и потому обреченное на вымирание. В антиутопии Дмитрия Глуховского *Пост* (2019) мотив безумия представлен как результат разрушающего воздействия пропаганды на человеческое сознание, превращающей людей в зомби. Метафора „бациллы речи” осмысливается, с одной стороны, как утрата словами своего подлинного значения, как недоверие к слову и одновременно подверженность силе словесного внушения; с другой стороны – как разрушение самого слова, которое начинается с вытеснения нормативной лексики лексикой обценной и завершается бессмысленным набором звуков, издаваемым впадшими в безумие людьми. На сюжетном уровне формула „бациллы речи” – пропагандистского дискурса реализуется в виде стремительно распространяющейся пандемии насилия и безумия, перед которой оказываются бессильны и язык любви, и логика здравого смысла, и увещевания проповедника, более того, бессильным оказывается сам источник зла – Москва, отгородившаяся от вымершей в результате „пандемии” страны поясом вооруженных блокпостов, но не сумевшая спасти свою власть от порожденной ею безумной агрессии.

Таким образом, современная русская литература в рамках масштабного полилога идей и мнений осмыслила крупнейшее геополитическое событие конца XX века – распад СССР в многообразии аспектов, среди которых: причины крушения страны и неудачи перестройки; выбор вектора дальнейшего развития между Востоком и За-

³⁸ Ольга Иоскевич: *Риторические фигуры и тропы в художественном произведении: смыслопорождающий и нарративный потенциал (на материале русской прозы первой половины XIX века)*. Гродно 2015, с. 13.

³⁹ Мишель Фуко: *История безумия в классическую эпоху*. Санкт-Петербург 1997.

падом, религиозными/православными и светскими/общечеловеческими ценностями; характер политических процессов в постперестроечный период (возобновление имперских амбиций); сущность русского национального характера и становление массового общества; бездуховность повседневного существования, не освещенного великими целями, как причина общенациональной фрустрации и фактор потенциального реваншизма; варианты будущего России (возрождение страны на основе национальных ценностей, ее распад на отдельные государства и/или самоуничтожение в результате зомбификации населения). Литература выступает как род социологии, фиксируя трансформацию общественных настроений, показывая вариативность развития исторического процесса в результате и после цивилизационной катастрофы, и в то же время разрабатывает разнообразные художественные формы осмысления движущейся истории. В своей совокупности русская литература конца XX – XXI века воспроизводит модель литературного процесса после Октябрьской революции 1917 года, выраженную в формуле карнавал – трагедия – фарс.

REFERENCES:

- Aleksievich Svetlana: *Vremja sekond hend*. Moskva 2013 (Алексиевич Светлана: *Время секунд хэнд*. Москва 2013)
- Avtuhovich Tat'jana: *Analiticheskaja recepcija politicheskogo diskursa v romanah P. Dashkovej „Priz“ i „Pakt“*, v: *Dyskursy polityczne w literaturach róznych obszarów językowych*. Siedlce – Banská Bystrica 2014 (Conversatoria litteraria. Rok VIII). S. 173–192 (Автухович Татьяна: *Аналитическая рецепция политического дискурса в романах П. Дашковой „Приз“ и „Пакт“*, в: *Dyskursy polityczne w literaturach róznych obszarów językowych*. Siedlce – Banská Bystrica 2014 (Conversatoria litteraria. Rok VIII). С. 173–192)
- Avtuhovich Tat'jana: *Zhizn' v utopii i posle nee, ili Ritorika utopicheskogo diskursa i massovoe soznanie, v: Istinnost' i lozhnost' utopii. Voprosy utopicheskikh diskursov*. Siedlce 2016. S. 191–206. (Colloquia litteraria Sedlcensia. XXIII) (Автухович Татьяна: *Жизнь в утопии и после нее, или Риторика утопического дискурса и массовое сознание, в: Истинность и ложность утопии. Вопросы утопических дискурсов*. Siedlce 2016. С. 191–206 (Colloquia litteraria Sedlcensia. XXIII))

- Chelovek sovetskij : *Za i protiv. Homo soveticus : Pro et contra*. Ekaterinburg 2021 (*Человек советский : За и против. Homo soveticus : Pro et contra*. Екатеринбург 2021)
- Dashkova Polina: *Priz*. Moskva 2007 (Дашкова Полина: *Приз*. Москва 2007)
- Dmitriev Andrej: *Zakrytaja kniga*, „Znamja” 1999, № 4. S. 7–90 (Дмитриев Андрей: *Закрытая книга*, „Знамя” 1999, № 4. С. 7–90)
- Erofeev Viktor: *Akimudy*. Moskva 2012 (Ерофеев Виктор: *Акимуды*. Москва 2012)
- Erofeeva A.O.: *Skromnoe obajanie antropofagii (idejnaja struktura romana S. Nosova „Chlen obshhestva, ili Golodnoe vremja“)*. „Vestnik SPbGU” 2011. Ser. 9. Vyp. 4. S. 36–43 (Ерофеева А.О.: *Скромное обаяние антропофагии (идейная структура романа С. Носова „Член общества, или Голодное время“)*. „Вестник СПбГУ” 2011. Сер. 9. Вып. 4. С. 36–43)
- Foucault Michel: *Istoriya bezumija v klassicheskuju epohu*. Sankt-Peterburg 1997 (Фуко Мишель: *История безумия в классическую эпоху*. Санкт-Петербург 1997)
- Galaktionova Vera: *5/4 nakanune tishiny*. „Moskva” 2004, № 11–12 (Галактионова Вера: *5/4 накануне тишины*. „Москва” 2004, № 11–12)
- Ioskevich Ol'ga: *Ritoricheskie figury i tropy v hudozhestvennom proizvedenii: smysloporozhdajushhij i narrativnyj potencial (na materiale ruskoj prozy pervoj poloviny XIX veka)*. Grodno 2015 (Иоскевич Ольга: *Риторические фигуры и тропы в художественном произведении: смыслопорождающий и нарративный потенциал (на материале русской прозы первой половины XIX века)*. Гродно 2015)
- Krzychylkiewicz Agata: *„Zdes' i teper” populjarnoj literatury: dvojstvennost' kak hudozhestvennaja strategija v romane „Priz” Poliny Dashkovej, v: Chtenie: recepcija i interpretacija v 2 ch. Ch. 1*. Grodno 2011, s. 142–156 (Кшихилькевич Агата: *„Здесь и теперь” популярной литературы: двойственность как художественная стратегия в романе „Приз” Полины Дашковой, в: Чтение: рецепция и интерпретация в 2 ч. Ч. 1*. Гродно 2011, с. 142–156)
- Langueva-Rep'eva Irina: *Voskresnut li „mertvye dushi”?* O novom romane Very Galaktionovoj „5/4 nakanune tishiny”. <http://moloko.ruspole.info/node/1109> (Лангуева-Репьева Ирина: *Воскреснут ли „мертвые души”?* О новом романе Веры Галактионовой „5/4 накануне тишины”. <http://moloko.ruspole.info/node/1109>)

- Man'kovskaja Nadezhda: „*Parizh so zmejami*“ (*Vvedenie v jestetiku post-modernizma*). Moskva 1995 (Маньковская Надежда: „*Париж со змеями*“ (*Введение в эстетику постмодернизма*). Москва 1995)
- Markov Boris: *Sovetskaja kul'tura (filosofsko-antropologičeskij analiz)*. „*Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*” 2008. № 4(17). S. 102–111 (Марков Борис: *Советская культура (философско-антропологический анализ)*. „*Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*” 2008. № 4(17). С. 102–111)
- Nosov Sergej: *Chlen obshhestva, ili Golodnoe vremja*. Sankt-Peterburg 2011 (Носов Сергей: *Член общества, или Голодное время*. Санкт-Петербург 2011)
- Nosov Sergej: *Hozjajka istorii*. Sankt-Peterburg 2000 (Носов Сергей: *Хозяйка истории*. Санкт-Петербург 2000)
- Pelevin Viktor: *Dialektika Perehodnogo Perioda iz Niotkuda v Nikuda / DPP (NN)*. Moskva 2003 (Пелевин Виктор: *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда / ДПП (NN)*. Москва 2003)
- Raspad SSSR* <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (*Распад СССР* <https://ru.wikipedia.org/wiki/>)
- Rasputin Valentin: *V tu zhe zemlju*. https://booksafe.net/book/rasputin_valentin-v_tu_zhe_zemlyu-53561.html (Распутин Валентин: *В ту же землю*. https://booksafe.net/book/rasputin_valentin-v_tu_zhe_zemlyu-53561.html)
- Sorokin Vladimir: *Doktor Garin*. Moskva 2011 (Сорокин Владимир: *Доктор Гарин*. Москва 2011)
- Wawrzyńczak Aleksander: *Proza Very Galaktionovoj – javlenie v russkoj literature unikal'noe*. <https://tanya-mass.livejournal.com/4920129.html> (Вавжинчак Александр: *Проза Веры Галактионовой – явление в русской литературе уникальное*. <https://tanya-mass.livejournal.com/4920129.html>)

ТЮНДЕ САБО

Печский университет
(Печ, Венгрия)

ORCID: 0000-0001-5955-0662
e-mail: sztunde1512@gmail.com

**ТЕМА ВОЕННОГО СЕКСУАЛЬНОГО НАСИЛИЯ
В ВЕНГЕРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
И КИНО
(Ш. МАРАИ, А. ПОЛЬЦ, М. МЕСАРОШ)**

**THE TOPIC OF WAR RAPE IN THE 20th CENTURY
HUNGARIAN FICTION AND FILM
(S. MÁRAI, A. POLCZ, M. MÉSZÁROS)**

Abstract

Mass rape of women during war-time is a delicate and insufficiently investigated topic which poses several difficulties for the researchers. This also applies to the thousands of acts of rape committed by Soviet troops in Hungary during World War II. Victims, perpetrators, and official agencies do not, for various reasons, often speak about the events. Official documentation is incomplete and partially inaccessible, while the subject is still being politicized. Along with historical research, the works of art play an important role in processing this phenomenon. The present study examines three 20th-century works of art that deal with the subject in different ways and contexts: Sándor Márai's novella *Liberation*, Alaine Polcz's autobiographical novel *Woman on the Front* and Márta Mészáros' film *Aurora Borealis*. Following certain shared aspects of artistic representation, the study seeks to understand to what extent the author's position influences the portrayal of rape by Soviet soldiers and what symbolic meanings this event receives. All three works play an extremely important role in preserving historical memory, but at the same time, the unresolved proportion of documentary features and fictionality in the works seems problematic from an artistic point of view.

Keywords: war rape, 20th century Hungarian literature, 20th century Hungarian film, S. Márai, A. Polcz, M. Mészáros

Массовое изнасилование женщин, часто сопровождающее военные действия – одна из относительно мало обсуждаемых проблем, которая, тем не менее, имеет серьезные последствия не только в жизни жертв насилия, но и в общественном сознании страны, пережившей войну. Международный суд ООН в Гааге только недавно признал изнасилование женщин, при определенных условиях, военным преступлением.¹ Доказать, однако, такое преступление, даже просто говорить о нем, вполне затруднительно по многим причинам, прежде всего, в силу заинтересованности (по разным, конечно, мотивациям) в молчании о происходившем как со стороны жертв, так и со стороны преступников и также государственных органов.² Так, факт массового изнасилования венгерских женщин советскими военными во время освобождения-оккупации Венгрии в 1944-45 годах умалчивался в течение нескольких десятилетий, несмотря на то что в народе было известно, что означает для женщины „чистить картошку” для советских солдат.

Венгерская исследовательница А. Петё, впервые изучающая систематически и с разных сторон эту тему в своей книге *Рассказать о том, о чем невозможно говорить*,³ рассматривает сложность проблемы, с которой сталкивается историк. Кроме всеобщего замалчивания, как правило, недостает официальных документов, непосредственно свидетельствующих о насилии, поскольку венгерская правоохранительная система во время войны функционировала не совсем полноценно, а советские войска вообще находились вне сферы ее компетенции. Историк здесь может полагаться только на сохранившиеся фрагментарные архивные материалы организаций здравоохранения, на неполные данные, например, о деторождении и практике абортов или о венерических заболеваниях в данный период. Нет

¹ *Pest felszabadítása és nők tömeges megerőszakolása* https://helsinki.hu/ese-meney/januar_18_pest_felszabaditasa_1945_es_nok_tomeges_megeroszakolasa_310/ (12.01.2022)

² О причинах молчания жертв см. А. Петё: *Budapesti ostroma 1944-1945-ben – női szemmel*, Budapesti Negyed 2000, № 3-4, p. 29-30. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00023/peto.html> (12.01. 2022)

³ А. Петё: *Elmondani az elmondhatatlant. A nemi erőszak Magyarországon a II. világháború alatt*. Budapest, 2018.

и визуальной репрезентации событий. На нескольких сохранившихся фотографиях изображены только трупы женщин. О том, что происходило с ними до момента гибели, можно только догадываться.⁴ Немногочисленные зафиксированные жалобы и свидетельства из разных частей страны говорят о том, что количество такого рода преступлений сильно различалось в зависимости от конкретного места (столица, провинциальный город или деревня; находившиеся на фронтовой линии или удаленные от фронта) и от конкретной военной части: офицер мог на месте расстрелять солдата, совершившего сексуальное насилие, но мог и сам участвовать, даже командовать изнасилованием женщин. После войны, вплоть до вывода советских войск из Венгрии, тема была сильно политизирована: любое негативное высказывание в связи с советскими войсками воспринималось как анти-советская позиция, вызывая репрессии. В России, опять-таки в силу разных причин, до сих пор практически отрицается факт массовых сексуальных насилий, совершенных во время второй мировой войны.⁵

После смены политической системы в 1989 году тема постепенно входила в число проблем, обсуждаемых в венгерском общественном пространстве. Мэрией Будапешта недавно было выдвинуто постановление о сооружении памятника женщинам-жертвам массового насилия во время второй мировой войны.⁶ В процессе перехода от всеобщего замалчивания к открытому обсуждению темы А. Петё выделяет три этапа и, вместе с тем, три подхода к проблеме: 1) анти-коммунистический дискурс после 1989 года, 2) феминизм и художес-

⁴ В 2013-ом году был снят документальный фильм *Позор, о котором молчат* [Elhallgatott gyalázat], (реж. Skrabski Fruzsina), который вызвал полемику именно в связи с проблемой возможности и нужности визуализации подобных травм.

⁵ Здесь обязательно нужно сделать две оговорки, которые звучат во всех сколько-нибудь серьезных работах, посвященных данной теме. Во-первых, сексуальное насилие во время второй мировой войны совершали не только советские солдаты, но и военные разных стран, включая венгров на территории СССР. Во-вторых, везде были женщины, добровольно вступающие в интимные отношения с оккупантами, как правило, в надежде защиты и обеспечения продуктами. Эти аспекты нельзя, конечно, упускать из виду, говоря об этой теме.

⁶ H. Csatlós: *Egyedülálló emlékművet kaphatnak a fővárosban a háborúban megérőszakolt nők*, „HVG” 2020. 10. 20. https://hvg.hu/kultura/20201020_haboru_aldozatok_eroszak_emlekmu (10.01. 2022)

твенное творчество, 3) смена парадигмы в политике исторической памяти в начале 2000-х гг.⁷

Из этих подходов меня прежде всего интересует второй, а именно: как отражен феномен сексуального насилия во время войны в венгерской художественной литературе и кино конца XX – начала XXI века. Я остановлюсь на трех произведениях, созданных известными венгерскими авторами в разное время: повести Ш. Марай *Освобождение* [Sándor Márai: *Szabadulás*] (1945/2000), автобиографическом романе А. Польц *Женщина на фронте* [Alaine Polcz: *Asszony a fronton*] (1991) и фильме М. Месарош *Аврора Бореалис* [Márta Mészáros: *Aurora Borealis*] (2017). Каждый из авторов является выдающимся деятелем венгерской культуры, и у каждого незаурядный жизненный опыт.

Шандор Марай родился в 1900 году в городе Кашша (ныне Кошице, Словакия) в семье адвоката. Получил юридическое образование в Будапеште, но в 1919-м году уехал в Германию, где работал корреспондентом в немецких журналах. Спустя девять лет он вернулся в Будапешт, начал издавать художественную прозу и стал одним из наиболее популярных писателей; его произведения активно переводились и издавались на других европейских языках. Вторую мировую войну он пережил в маленькой деревне вблизи Будапешта, откуда регулярно ездил в город и наблюдал военные события. В 1943-м году начал писать дневник, который вел практически до конца жизни. В венгерском литературном каноне именно эти дневники оцениваются выше всего в его творчестве (наряду с автобиографической *Исповедью буржуа* [*Egy polgár vallomásai*, 1934–35], запечатлевшей образ жизни буржуа в его детстве, в родном городе Кашше/Кошице). Не приняв новую власть, Марай в 1948-м году эмигрировал сначала в Швецию, потом в Италию и окончательно поселился в США. Там он оказался практически в духовной изоляции, сильно страдая от потери венгерской языковой и культурной среды. Но вернуться на родину и публиковать там свои произведения, когда это уже стало возможным, он категорически отказался, пока на территории страны находились советские войска. До их вывода из Венгрии Марай так и не дождался. Мотивируя свой поступок страхом унижительного состояния глубокой старости, он застрелился в феврале 1989 года.

⁷ A. Pető: *Elmondani az elmondhatatlant. A nemi erőszak Magyarországon a II. világháború alatt*. Budapest, 2018. p. 176.

Повесть *Освобождение* – одно из наиболее загадочных произведений Мараи. Она была обнаружена в рукописном наследии писателя только в 2000-м году, но, как свидетельствует автограф, была написана за полвека до этого, после взятия Венгрии советскими войсками летом 1945 года. Однако Мараи не опубликовал ее ни до, ни после эмиграции, и ни словом не упомянул о ней в дневниках, в которых он, как правило, тем или иным образом касался работы над новыми произведениями.⁸

Второй автор, Алэн Польц, родом тоже из исторической (Большой) Венгрии, из города Коложвар (ныне Клуж-Напока, Румыния). Она оказалась в Венгрии с мужем в девятнадцатилетнем возрасте, бежав от военных событий 1944 года в родном городе. Однако в Венгрии они попали на территорию фронтовой линии, где немецко-советский фронт не сдвигался с места больше трех месяцев. А. Польц пережила ужасный период голода, страха за близких, угрозы собственной жизни и постоянных изнасилований, совершенных над ней советскими солдатами. Она осталась в живых, но тяжело болела. После войны Польц стала детским психологом, с ее именем связаны первые работы по диагностике с помощью игр психически больных детей. Позже она заинтересовалась танатологией, провожала умирающих детей и оказывала помощь их родителям, организовала первый хоспис в Венгрии и отдала много сил популяризации идеи достойной смерти. Наряду с танатологическими трудами она написала и художественные произведения. Ее самое известное произведение, опубликованное в 1991 году, – автобиографический роман *Женщина на фронте* (в русском издании: *Женщина и война*, 2004), в котором было впервые засвидетельствовано для широкого круга читателей сексуальное насилие во время второй мировой войны. Процесс его канонизации начался только позже, с середины нулевых годов.⁹

Третьему автору, Марте Месарош, исполнилось девяносто лет в 2021-м году. Она родилась в Будапеште, но в 1935-м году семья

⁸ Его странное молчание литературоведы объясняют, с одной стороны, темой повести, якобы нежелательной для новой послевоенной власти в Венгрии и неинтересной для невенгерской аудитории. С другой стороны, указывают на неровность и неполноценность текста в эстетическом плане, и на высокие требования писателя к себе, не позволяющие ему издать текст в таком виде. См. P. Dérczy: *Talán*, „Élet és irodalom” 2000. XLIV. évf., 14. szám, április 7. <https://www.es.hu/old/0014/kritika.htm> (15.12.2021)

⁹ N. Séllei: *Polcz Alaine „Asszony a fronton” című könyvéről másképpen*, CEU Podcast Library <https://podcasts.ceu.edu/people/nora-sellei> (10.01.2022)

эмигрировала в СССР. Там их сослали в Киргизстан, где ее отец, знаменитый скульптор, был репрессирован и расстрелян, а мать умерла вскоре после этого от тифа. Девочка вернулась в Венгрию только после войны. Диплом, однако, она получила в Москве, закончив Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. Первая в Венгрии женщина режиссер-постановщик, Месарош с конца 1950-х годов снимала документальные фильмы, а ее первый игровой фильм вышел в 1968-ом году. Самой известной из ее картин стала автобиографическая трилогия *Дневники*,¹⁰ посвященная событиям детства в СССР. М. Месарош удостоена ряда престижных венгерских и международных призов и наград. Фильм *Аврора бореалис* на данный момент является ее последним фильмом, который был мотивирован отчасти желанием дать возможность сыграть главную роль самой знаменитой и популярной в Венгрии актрисе, М. Тёрёчик.

Итак, перед нами три автора, подошедших к теме сексуального насилия во время войны с разных позиций. Ш. Марай – мужчина-свидетель военных действий, создавший свое произведение сразу после событий; А. Польц – женщина-жертва сексуального насилия, написавшая свои воспоминания спустя четыре десятилетия после пережитого, и М. Месарош – режиссер-постановщик, опиравшаяся в основном на уже доступные исследования по теме. Рассмотрим на основе некоторых общих моментов художественного изображения, насколько определен подход к теме и ее обработка позицией автора, раскрывается ли какое-нибудь символическое значение в изображении такого табуированного исторического факта в рассматриваемых произведениях.

Один из общих моментов трех произведений – воспроизведение сугубо личной истории на фоне исторических событий зимы 1944 года и осени 1953-го. В центре повести Марай – молодая девушка Эржебет, дочь известного астронома, скрывавшегося от нацистов и нилашистов.¹¹ Эржебет хочет тайно навестить отца, но начинается осада Будапешта, и она задерживается в подвале многоквартирного будапештского дома. Большую часть повести составляет описание жизни в подвале. Рядом с главной героиней появляется целая галерея типажей: от почтальонов-пьяниц, дворника-предателя „дружившего”

¹⁰ *Дневник для моих детей* (1984), *Дневник для моих близких* (1987), *Дневник для моих родителей* (1990).

¹¹ Члены венгерской фашистской Партии скрещенных стрел [Nyilaskeresztes Párt].

с нацистами, до чудом сбежавшей из концлагеря еврейки и парализованного интеллигента-математика.¹² Кульминацией сюжета является эпизод встречи оставшейся одной в подвале Эржебет с первым входившим туда освободителем, советским военным, который там же насилует ее. Когда „освобожденная”, она спустя некоторое время выходит из подвала, на улице спотыкается о труп погибшего от случайного выстрела своего насильника. Как дальше сложится ее судьба, найдет ли она своего отца в живых – остается неизвестным.

Произведение Польц посвящено не столько войне, сколько осмыслению своего первого брака, заключенного и распавшегося во время войны. „Фреска личной жизни, написанная на стене мировой истории” – как она выражается в заключении своей книги.¹³ Это история попытки молодой женщины в неравном браке выжить на территории фронтовой линии. Насилие, которому она и все женщины из ее окружения подвергнуты, продолжается несколько месяцев и описано в разных его проявлениях. Молодая Алэн доведена до желания покончить собой, но остается в живых, зараженной гонореей. По мере продвижения фронта появляется возможность вернуться в Будапешт, потом в Коложвар, где героиня в результате осложнений после венерической болезни переживает состояние клинической смерти. Воспоминания заканчиваются сообщением о ее выздоровлении и начале учебы в университете.

В фильме Месарош воспоминания тоже играют сюжетобразующую роль. Пожилая женщина Мария перед смертью получает извещение из России о смерти репрессированной подруги Эдит. Взволнованная известием, она вспоминает свою молодость, и благодаря воспоминаниям выясняется, что не она родная мать дочери. Оказывается, что в 1953-м году Мария со своим возлюбленным, репрессированным молодым аристократом, пыталась перебраться в Австрию. На границе молодого человека убивают советские солдаты, а впадшую в столбняк девушку четверо насилуют. Она забеременеет от четвертого, азиатской внешности солдата. Свою беременность Мария обнаруживает уже в Вене, где ее приютят Эдит и ее родственники. Эдит в это же время забеременела от советского офицера из Сибири, своего воз-

¹² В венгерской литературе XX века формировался жанр „дневник осады”, в котором люди, принадлежащим разным социальным слоям, запечатлели свои переживания во время осады Будапешта.

¹³ А. Polcz: *Asszony a fronton*. Budapest, 2020. p. 190.

любленного, которого впоследствии репрессируют за эту связь. Девушки разрешатся от бремени в женском монастыре в один и тот же день. Эдит, оставив ребенка Марии, вскоре уезжает в СССР в поисках своего возлюбленного. Когда представители советской власти хотят забрать в детдом дочь Эдит, Мария втайне подменяет младенцев и отдает свою нежеланную дочь. Она воспитывает дочь Эдит как свою, которая так и не узнает, кто ее родители. В конце сюжета Мария уходит из жизни умиротворенной, освободившейся от тяжелой тайны, а дочь Эдит, женщина среднего возраста и к тому времени мать взрослого сына, находит родственников и могилу родного отца в Сибири.

Эпизоды с сексуальным насилием играют разную роль, занимают разный удельный вес и место в композиции трех произведений. В повести Марай – это кульминация сюжета, ведущая прямо к его открытому финалу. Сцена общения Эржебет с советским солдатом в подвале, завершающаяся насилием, составляет примерно четверть сюжета, является его наиболее развернутой частью, вследствие чего рушится гармоничность композиции.¹⁴ О неуравновешенности композиции можно говорить и в связи с произведением Польц. Третья из четырех частей книги, в которой описаны страдания молодой Алэн на фронтовой линии, равна по объему трем остальным, вместе взятым. Здесь сексуальное насилие не ограничивается одним эпизодом, описаны многочисленные случаи насилия в самых разных обстоятельствах – насилие и попытки избежать его или сравниться с его непосредственными последствиями становятся практически содержанием жизни героини-повествователя. В фильме *Аврора Бореалис* эпизод сексуального насилия расположен в первой части сюжета как одно в цепи событий, ведущих к тайне и разгадке происхождения дочери главной героини. Он особо не выделен, выполняет роль основной мотивировки поведения Марии.

Изображение самого акта насилия в каждом из трех произведений далеко от натурализма. Физиологическим деталям придается наибольшее значение в автобиографическом романе Польц. Она открыто пишет, в том числе, о ранении и боли в позвоночнике, который

¹⁴ Вместе с тем, как отмечает Х. Лёринци, в этом эпизоде резко меняется и статус главной героини. Ее образ, довольно схематичный и выполнивший до этого момента роль пассивного наблюдателя, неожиданно становится активным, внутренне мотивированным. См. H. Lőrinczy: *Fél-szabadulás*, „Palócföld” 2002. 48. évf. 2. szám, pp. 229-246.

у некоторых женщин даже ломался под весом насильников; о крови на трусах, застывшей и почерневшей из-за отсутствия возможности умыться, и т.д. Реалии-абъекты,¹⁵ связанные с насилием, названы ею прямо, но в нейтральном тоне, без выражения особого отвращения к ним. То же самое можно сказать о двух других произведениях, акт насилия показан в них как-то отдаленно. У Марай описаны боль, которую чувствует героиня, и ее блевотина, которую стирает с нее насильник. В фильме Месарош роды показаны более натуралистично, чем акт насилия. В эпизоде изнасилования героини камера фокусируется на лицах Марии и ее насильников,¹⁶ физиологические детали пропущены. Зрителя шокирует прежде всего автоматизм, явная привычность действия четырех солдат при совершении насилия над бесчувственной девушкой.

Вызывает особый интерес изображение самих насильников – советских военных. Все три автора явно старались создать сбалансированные образы, показать и их позитивную человеческую сторону.

В повести Марай изображение насильника скорее даже позитивно. Советский солдат описан как опрятный и хорошего телосложения человек. Это сибиряк, который похож больше на охотника, чем на военного, и которого при общении с Эржебет характеризует „детская серьезность”,¹⁷ даже грусть. После полового акта он сидит рядом с героиней, держа руку на ее лбу – „настоящая идиллия, безмятежная атмосфера *argés*”, как иронически оценивает ситуацию Эржебет.¹⁸ Ее внутренняя речь и произносимое ею русское слово „понимаю” близки к позиции нарратора, который практически снимает ответственность с солдата за совершенное им насилие, утверждая, что тот действовал по „беспощадной команде тела или инстинкта”.¹⁹

В воспоминаниях А. Польц создается собирательный образ советских военных, в котором выделяются только их поступки. В третьей части романа дается широкий диапазон этих поступков: от абсо-

¹⁵ О значении реалий-абъектов в повествовании Польц пишет E. Zsadányi: *Vérző sebek és „vérző sebek”. A abjekt mint testbeszéd Kertész Imre „Sorstalanság” és Polcz Alaine „Asszony a fronton című művében”*, „Literatura” 2010. 36. évf. 4. szám, pp. 367-385.

¹⁶ Фокусировка на лицах имеет определенную функцию в развитии действия: по азиатскому складу лица новорожденной дочери становится однозначным и для героини, и для зрителя, что ребенок – плод этого насилия.

¹⁷ S. Márai: *Szabadulás*. Budapest, 2000. p. 118.

¹⁸ Ibidem, p. 121.

¹⁹ Ibidem, p. 119.

лютно зверского группового насилия до предложения руки и сердца без телесного прикосновения. Повествователем подчеркивается именно загадочность советских военных, амбивалентность в их поведении: „Вот такие были русские. Одной рукой били, другой рукой лелеяли. Иногда дрались: один из них хотел меня спасти, другой изнасиловать, один хотел бить меня, другой лечить. Один из них хотел отнять у меня что-то, а другой подарить. [...] Когда все сильно голодали, они делились с нами последним куском”.²⁰

В фильме Месарош негативный и позитивный образы советских военных четко разделены. Четыре насильника остаются эпизодическими персонажами, функция которых исчерпывается совершением преступления. Они носители тех атрибутов, которые чаще всего ассоциируются в сознании венгров с советскими солдатами: их первое дело – снимать часы с руки убитого молодого человека (ср. у Польц: „Мне показалось, что едва остались часы в стране после ухода советских войск”,²¹); они совершают половое насилие без особых эмоций (ср. у Марай: „Это строгое лицо не отражает никакой страсти”,²²); один из них среднеазиатского происхождения (ср. у Польц: „Тут вторгался в Запад Восток”,²³). Этим схематичным фигурам резко противопоставлен образ сибирского офицера, нежно любящего Эдит и помогающего ей достать документы для Марии (ср. позитивный образ сибиряка у Марай). То, что он будет арестован за это, придает новый оттенок образу советского воина.

Во всех трех произведениях уделено достаточно большое внимание реакции окружения героини на происходившее и также ее саморефлексии. В повести Марай свидетелем насилия становится парализованный математик, который не смог покинуть подвал вместе с другими жителями. Эржебет сначала возмущена его пассивностью, тем, что он не делал даже попытки помешать солдату. Но потом, увидев немое отчаяние мужчины, понимает, что „ему стыдно за то, что он [слабый] человек”.²⁴ Она сама, однако, не испытывает стыда, даже не считает ужасным то, что произошло. Эржебет больше переживает

²⁰ A. Polcz: *Asszony a fronton*. Budapest, 2020. p. 129.

²¹ Ibidem, p. 103.

²² S. Márai: *Szabadulás*. Budapest, 2000. p. 118.

²³ A. Polcz: *Asszony a fronton*. Budapest, 2020. p. 102.

²⁴ S. Márai: *Szabadulás*. Budapest, 2000. p. 128.

из-за нечистоты своего тела, ей даже жалко солдата, которому пришлось, так сказать, „пить грязную воду из лужи”.²⁵

В произведении Польц показаны разнообразные реакции окружения героини-повествователя на насилие: потеря веры и проклятие Бога свекровью Алэн после первого случая изнасилования; эгоистичное равнодушие священников; трусливое молчание обитателей подвала во время совершения на их глазах насилия; сострадание и помощь старухи-крестьянки; полушутливое сомнение собственной матери героини-повествователя в том, что происходило с дочерью. В саморефлексиях же Алэн четко выделяются два пласта: ее мысли и реакции во время событий и их оценка во время письма. Наивная и мало знающая жизнь Алэн-героиня во время событий в большинстве случаев действует инстинктивно, быстро реагируя на ситуации. Более осмысленная оценка этих реакций принадлежит Алэн-нарратору, овладевшей уже опытом войны. Один из многочисленных примеров: Алэн хочет получить матрас для тяжело больной свекрови, чтобы той было удобнее лежать на полу подвала. Она знает, что „цена” матраса – переспать с советским офицером, и она готова на это,²⁶ не сопротивляется даже тогда, когда офицер сразу „передает” ее своему денщику. Двойственность позиции героини-нарратора показана однозначно в явно ироничной оценке этого эпизода: „В связи с тем, что он [офицер] отдал меня и своему денщику, у меня не было никакой мысли. Сегодня мне кажется, что они более демократичны, чем венгерские офицеры. Разве венгерский офицер стал бы отдавать девушку подчиненному после своего удовлетворения?”²⁷

В фильме Месарош предметом рефлексии является прежде всего плод насилия –нежелательный ребенок. Мария считает, что в ее утробе „растет враг”, поэтому хочет делать аборт. Эдит против аборта и уговаривает подругу родить тем, что будущий ребенок, принадлежащий отчасти и Марии, ни в чем не виноват. Подмену младенцев Мария воспринимает как грех, но об этом она молчит всю жизнь. Только перед самой смертью задается риторическим уже вопросом „Как я могла прожить столько времени в таком грехе?”. Вместо вербальной рефлексии героиня выражает свои эмоции визуально: она

²⁵ Ibidem, p. 123.

²⁶ Алэн открыто называет себя за это проституткой. В этой оценке два пласта саморефлексии почти полностью совпадают. Тем не менее, чувствуется ирония в том, как определяется в повествовании значение слова „проституция”.

²⁷ A. Polcz: *Asszony a fronton*. Budapest, 2020. p. 117.

рисует, в том числе и лица своих насильников, и производит странные куклы с фарфоровыми, часто окровавленными или искаженными лицами – загадочные для ее окружения.

Из сопоставления трех произведений на основе выделенных общих моментов изображения становится очевидным, что тема сексуального насилия во время войны интересует авторов не сама по себе как исторический факт. Изображение акта самого насилия, отношение персонажей к нему и занятое им место и вес в сюжете, придуют этому поступку символическое значение – разное, конечно, в каждом произведении.

В повести Мараи эпизод насилия, в котором ответственность за поступок советского солдата как будто снята во имя полового инстинкта,²⁸ в самом деле сугубо символичен. С одной стороны, Мараи, по свидетельству его дневников, в советских военных видел представителей новой молодой культуры, которая, возможно, заменит изжившую себя западную цивилизацию.²⁹ Отсюда позитивное изображение советского солдата и желание героини встретить в нем друга, ее ответный жест – стирание крови с лица убитого сибиряка, который незадолго до этого стирал блевотину с ее лица. С другой стороны, эпизод насилия становится символом пограничного переходного состояния, как в личной жизни главной героини, так и в жизни страны. На уровне сюжета оба аспекта остаются открытыми. Это, отчасти, объясняется позицией автора, свидетеля-современника, для которого будущее неизвестно. Для Мараи, однако, важнее всего философское осмысление пограничного состояния: существуют ли вообще границы в человеческой жизни, возможно ли положить конец прежней жизни и начать новую с чистого листа. На этот вопрос в повести дается отрицательный ответ: в жизни чистого листа не бывает, все продолжается так, как было. На процессуальность указывает уже само название произведения, поскольку венгерское отглагольное существ-

²⁸ Этим он практически вписывается в „архаично-патриархальный дискурс”, который изнасилование женщин во время войны считает неизбежным. См. A. Pető: *Átvonuló hadsereg, maradandó trauma. Az 1945-ös budapesti nemi erőszak esetek emlékezete*, „Történelmi Szemle” 1999. 1-2. https://epa.oszk.hu/00600/00617/00003/tasz99_1_2_peto_andrea.htm (17.01.2022)

²⁹ См. S. Márai: *A teljes napló 1945*. Budapest, 2006. pp. 35-36.

вительное без приставки выражает именно процесс становления свободным, без начальной точки и без завершения этого процесса.³⁰

В произведении Польц эпизоды с половым насилием занимают среднюю часть сюжета, они расположены между коротким периодом брачной жизни героини и ее отказом от этого брака. В тексте Польц, как на это обращает внимание Н. Шеллеи, проводятся тематические и метафорические параллели между физическим и одновременно ментальным насилием, которому подвергается героиня со стороны мужа, и тем, что происходит с ней на линии фронта.³¹ Шеллеи утверждает, что как раз изображение военного сексуального насилия „делает наглядным и бытовое, культурно закодированное насилие”.³² Раздвоение же автобиографического образа на наивную героиню и опытного нарратора говорит о том, что наивность героини по отношению к своему браку преодолевается с помощью военного опыта, именно благодаря обнаружению параллельных черт между ними. В этом плане военное насилие функционально выполняет в сюжете роль особого „ритуала посвящения” (временного пребывания в потустороннем мире), проходя который, героиня поймет и скорректирует свою исходную позицию как жена и женщина. Адресатом же воспоминаний является второй муж Алэн, к которому формально обращается нарратор и которому можно рассказать о своем нисхождении в ад, о табуированном в обществе опыте. Сама внетекстовая реальность этого второго брака каким-то образом тоже отражается в оценке событий и текста, по крайней мере, в сознании венгер-

³⁰ Это значение, по-видимому, было очень важно для Марай, который сделал слово „szabadulás” названием своего произведения вопреки тому, что оно в такой бесприставочной форме звучит странно для венгерского уха. М. Сегеди-Масак наоборот, видит противоречие между семантикой названия повести, предполагающего некую цель, и кругообразностью, по его мнению, сюжета. См. M. Szegedy-Maszák: *Utószó*, in: *Oroszország Márai Sándor szemével*. Budapest, 2003. pp. 298-309.

³¹ N. Séllei: *A női test mint áldozat – Polcz Alaine: „Asszony a fronton”, „Korall”* 2015. 16. évf. 59. szám, p. 117. Ср. также эпиграф к роману: „Война не простая вещь. Брак тоже. Попробую рассказывать тебе, как это было, так как однажды должна же рассказать”.

³² В этом она полемизирует с интерпретацией произведения, согласно которой „насилие в браке Польц считала своим личным делом, и вовсе не думала, что оно имеет отношение к более обширной проблематике власти в взаимоотношениях женщины и мужчины, к которой, наоборот, относится ее изнасилование на войне” L. O. Vasvári: *A töredezett (kulturális) test írása Polcz Alaine „Asszony a fronton” című művében*, „Hungarian Cultural Studies”, 2010, Vol. 3. p. 4. <https://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/20/12> (17.01.2022)

ского читателя, так как второй брак Алэн со знаменитым писателем М. Месёй и ее взаимоотношения с ним тоже были непростыми.

Из интервью с М. Месарош известно, что при создании *Аврора Бореалис* в центре внимания автора находилась проблема семейной тайны. В связи с этой тайной, определившей жизнь трех поколений, в фильме затронуты две проблемы, тесно связанные с сексуальным насилием, источником этой тайны. С точки зрения главной героини, Марии, это вопрос о грехе, а с точки зрения детей – проблема идентичности. Однако, ни одна из них, на мой взгляд, не осмыслена достаточно глубоко, и, может быть, именно поэтому фильм Месарош оказался где-то на полпути между элитарным и массовым кино.

Нельзя считать шедеврами и два остальных произведения. В них мне представляется не до конца решенной пропорциональная доля документальности и фикции. Произведение Марай – повесть, бóльшая часть которой очень близка к документальной прозе, а также к дневниковым записям автора. Поэтому символизация именно эпизода насилия кажется неожиданной и неорганичной для документально построенного сюжета. В автобиографическом романе Польц, наоборот, документальность пережитых автором событий не выдержана из-за вторжения в текст структуры, характерной для художественной прозы и использования литературных штампов.

В итоге, несмотря на то что каждое из трех произведений, благодаря изображению табуированной в обществе темы и осмыслению ее разных аспектов, выполняет важнейшую роль в сохранении исторической памяти, их авторам явно не удалось найти тот язык и ту художественную форму, в которой мог бы полноценно воплотиться опыт, „говорить о котором невозможно”.

REFERENCES:

- Csatlós Hanna, *Egyedülálló emlékművet kaphatnak a fővárosban a háborúban megerőszkolt nők*, „HVG” 2020. 10. 20. https://hvg.hu/kultura/20201020_haboru_aldozatok_eroszak_emlekmu (10.01.2022)
- Dérczy Péter, *Talán*, „Élet és irodalom” 2000. XLIV. évfolyam, 14. szám, április 7. <https://www.es.hu/old/0014/kritika.htm> (15.12.2021)
- Lőrinczy Huba, *Fél-szabadulás*, „Palócföld” 2002. 48. évf. 2. szám, pp. 229-246.
- Márai Sándor, *Szabadulás*. Budapest, 2000.
- Márai Sándor, *A teljes napló 1945*. Budapest, 2006.

- Pest felszabadítása és nők tömeges megerőszkolása* https://hel-sinki.hu/esemeny/januar_18_pest_felszabaditasa_1945_es_nok_tomege_s_megeroszakolasa_310/ (12.01.2022)
- Pető Andrea, *Átvonuló hadsereg, maradandó trauma. Az 1945-ös buda-pesti nemi erőszak esetek emlékezete*, „Történelmi Szemle” 1999. 1-2. https://epa.oszk.hu/00600/00617/00003/tsz99_1_2_peto_andrea.htm (17.01.2022)
- Pető Andrea, *Elmondani az elmondhatatlant. A nemi erőszak Magyarországon a II. világháború alatt*. Budapest, 2018.
- Pető Andrea, *Budapest ostroma 1944-1945-ben – női szemmel*, Budapesti Negyed 2000, № 3-4. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00023/peto.html> (12.01.2022)
- Polcz Alaine, *Asszony a fronton*. Budapest, 2020.
- Séllei Nóra, *A női test mint áldozat – Polcz Alaine: „Asszony a fronton”, „Korall”* 2015. 16. évf. 59. szám, pp. 108-132.
- Séllei Nóra, *Polcz Alaine „Asszony a fronton” című könyvéről másképpen*, CEU Podcast Library <https://podcasts.ceu.edu/people/nora-sellei> (10.01.2022)
- Szegedy-Maszák Mihály: *Utószó*, in: *Oroszország Márai Sándor szemével*. Budapest, 2003. pp. 298-309.
- Vasvári L. O., *A töredezett (kulturális) test írása Polcz Alaine „Asszony a fronton” című művében*, „Hungarian Cultural Studies”, 2010, Vol. 3. <https://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/20/12> (17.01.2022)
- Zsadányi Edit, *Vérző sebek és „vérző sebek”. A abjekt mint testbeszéd Kertész Imre „Sorstalanság” és Polcz Alaine „Asszony a fronton című művében”, „Literatura”* 2010. 36. évf. 4. szám, pp. 367-385.

ИВО ПОСПИШИЛ

Университет им. Масарика
(Брно, Чешская Республика)

ORCID: 0000-0001-8358-0765
e-mail: Ivo.Pospisil@phil.muni.cz

КАРЕЛ ЧАПЕК КАК АНАЛИТИК УГРОЗ И КАТАСТРОФ

KAREL ČAPEK AS AN ANALYST OF THREATS AND DISASTERS

Abstract

The Czech writer Karel Čapek (1890-1938) is well-known in the whole world, though his popularity cannot be compared with that of the first third of the 20th century, when on the world stages in England and the U.S.A. there were the dramas by brothers Čapek which did not disappear from the stages in New York and London. Josef Čapek invented the famous word „robot“ used in the drama R.U.R.. Karel's works contain specific philosophical layers and crucial problems. In relation to the subject of world disasters, pandemics, and human values it becomes obvious that Karel Čapek's work is permeated by the theme of open or hidden disasters, threats and extreme situations. This concerns nearly all his bigger or smaller artefacts, actually, literary experiments created in the framework of novel dystopies, detective stories and novellas. His novel dystopia *War with the Newts* (1936) represents the real top of the creation of the author, the analyst of fatal disasters, catastrophies, threats and unsolvable, eternal, problems, cursed questions, and extreme positions and situations. As the topical world situation shows, Čapek grasped up to incredible details the intrinsic psychic moods and precisely anticipated the crises and existential tensions leading to the self-destruction of humankind.

Keywords: Brothers Čapek, Karel Čapek, scarlet thread of threats and disasters running through his work, dystopic novel/novel of warning, humankind over an abyss, short stories, dramas, and novels by Karel Čapek, *War with the Newts*

Судьбу Карела Чапека-писателя можно назвать странной. В 10-е годы XX века его поколение стало во главе новой чешской литературы; сам писатель после коротких стажировок в довоенном Париже и Берлине стал вместе с братом наиболее заметным писателем младшего поколения. Они – в отличие от предыдущих поколений, ориентированных на позитивизм и немецкую философию воли – Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, в литературе на скандинавскую драматургию Генрика Ибсена, – указывали на значительную роль французского модернизма, т. е. декаданса и символизма. В годы Первой мировой войны Чапек переводил эту поэзию с французского как выражение особого протеста против центральных держав под названием Французская поэзия нового времени (*Francouzská poezie nové doby*); ведущая личность чешской поэзии последующего поколения Витезслав Незвал назвал этот том в 30-е годы XX века по случаю нового издания стержневым произведением, которое образовало весь язык современной чешской поэзии. Братья Чапеки (Йосеф был прозаиком и живописцем) – оба, но главным образом Карел, были новаторами чешской литературы, оставив след в поэзии, лиризованной прозе, современной драме, научной фантастике, создав дистопические романы-предостережения. Карел Чапек был, кроме того, журналистом и политиком, связанным с президентом Масариком. Его считали центром так называемого крыла Пражского Кремля, т. е. „*Hradní křídlo*“ – умеренно левое либеральное течение демократической ориентации. Демократия есть дискуссия, необходимо принять возможность существования других взглядов, например, таких, как у ведущего чешского журналиста Фердинанда Пероутки, которому президент дал деньги на основание журнала *Настоящее (Přítomnost)*. Именно в анкете этого журнала *Почему я не коммунист?* Чапек, близкий упомянутым умеренным левым тенденциям, объяснил свои расхождения с коммунистической идеологией ее тяготением к насилию, манипуляции массами, злоупотреблениями и культом власти. Его критика правильна, но он нигде не предлагает выход из общественного положения, не советует, как решать проблемы, от которых он сам как интеллектуал страдает, которые типичны для тогдашнего общества; он констатирует, что есть бедные и богатые, но советует благотворительность, филантропию, которая, как мы видим и сейчас, ничего не решает. Кстати, в анкете принял участие и известный чешский католический поэт и романист Ярослав Дурых, поклонник путча

генерала Франко в Испании, один из немногих в чешской культуре, выступавших против испанских республиканцев. Он выразил – поразительно – свои симпатии к коммунизму и подчеркнул именно то, что критикует Чапек; его удовлетворяет массовость, экзальтация, фанатическая вера. Демократ Пероутка решил – вопреки демократическим принципам – его ответы не опубликовывать, так что они стали известны только в томе публицистики Дурыха (в издании принимал участие его сын).¹

Я обращался к Карелу Чапеку несколько раз в разных статьях, некоторые из них стали составными разделами отдельных книг. В 1990 г. я познакомился с чешкой, живущей в эмиграции в Англии, Богуславой Брэдбрук (Bohuslava Bradbrook, 1922-2019), которая тогда начала работать над книгой о Чапеке, так как ее обеспокоило то, что самый популярный европейский писатель в США и в англосаксонском мире вообще теперь никому не известен и все к нему равнодушны. Английский богемист Джеймс Нотон (James Naughton, скончался 2014), с которым мы с Богуславой Брэдбрук, моей женой и младшим сыном встретились в Оксфорде, где Нотон преподавал чешский, в разговоре с нами подчеркивал именно значение новых переводов на английский. Книга была издана в 1998 г., несколько лет спустя, благодаря редактору Дане Покорной, в Праге в чешском переводе.² Публикация была, как автор сама ожидала, раскритикована (но это очень личная история) известным английским богемистом Робертом Пинсентом (Robert Pynsent, 1943 - 2022), который, как он всегда пишет, знает только одного Чапека чешской литературы, а именно чешского натуралиста Карела Матея Чапека-Хода, так как Карел Чапек – лишь журналист и публицист; книга, по его мнению, методологически слишком старомодна.

В сравнительно далеком прошлом я занимался Чапеком лишь немного³ в рамках литературной критики. В конце 80-х гг. XX века

¹ См. нашу рецензию *Setkání textů, které se vpíjejí pod kůži* (Jaroslav Durych publicista, připravila Zuzana Fialová, doslov napsal Jaroslav Med, vydala Academia, Praha 2001, 351 s.). HOST 2002, č. 10, s. V-VI.

² См. B. Bradbrook: *Karel Čapek. In Pursuit of Truth, Tolerance, and Trust*. Sussex Academic Press, Brighton, 1998. B. Bradbrooková: *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Academia, Praha 2005.

³ I. Pospíšil: *Jedna česko-ruská literární spirála (Dostojevskij - Čapek – Těndrjakov)*. Čs. rusistika 1990, 5, s. 257-265. В новой версии приводится и в нашей книге: *Genologie a proměny literatury*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, č. 319, Brno 1998. Тот же: *Два полюса бытия: англо-амери-*

я прочитал в Брно доклад в присутствии известного словацкого компаративиста Диониза Дюришина, членом исследовательского коллектива я тогда числился, и написал статью о Чапеке на фоне тендряковской повести *Шестьдесят свечей* (1980, чешский перевод 1985), в которой цитируется рассказ Чапека *Убийственная атака/ Покушение на убийство из Рассказов из одного кармана*. В статье утверждается, что Карел Чапек и его творчество движутся между тремя центрами тяжести или же осями, а именно французским модернизмом XIX века, русским экстремизмом, русским стоянием над пропастью и американским прагматизмом. То, что именно русское культурное пространство инспирировалось, вдохновлялось как французским декадансом и символизмом, так и американским прагматизмом с 20-х гг. XX века в философии и в советской прикладной педагогике (Макаренко), общеизвестно. Брат Уильяма Джеймса Генри, всемирно известный писатель, был другом Ивана Тургенева и находился (хотя бы отчасти в творчестве) под его влиянием – известно, что произведения Тургенева следовали вместе с Генри Джеймсом из США в Великобританию и Францию, куда он часто переезжал со всей библиотекой.⁴

Тезис, на котором я основываю свое настоящее размышление, состоит в том, что тема угроз и катастроф проходит красной нитью через все творчество Чапека с его ранних рассказов, написанных частично с братом Йосефом, вплоть до его зрелых романов и драмы.

канский эмпиризм-прагматизм и „русская тема“ у Карела Чапека. In: *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*. Pod redakcją Witolda Kowalczyka. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 225-233. Тот же: *Potíže s Karlem Čapkem*. In: *Studie z literárněvědné slavistiky*. Editor: Ivan Dorovský. Masarykova univerzita, Brno 1999, s. 94-100. Тот же: *Karel Čapek – przypadek prawie zapomnianego mistrza człowieczeństwa i tolerancji*. In: *Dyskursy i przestrzenie (nie)TOLERANCJI*. Pod redakcją Grzegorza Gazdy, Ireny Hübner, Jarosława Płuciennika. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 109-118. Тот же: *Singularity and the Czech Interwar Essay among the Currents: František Xaver Šalda, Karel Čapek, and Jaroslav Durych*. Primerjalna književnost, letnik 33, št. 1, Ljubljana, junij 2010, s. 131-142.

⁴ См. наши рецензии интересных немецких книг о Тургеневе: Holger Siegel: *Aleksandr Ivanovič Turgenew. Ein russischer Aufklärer*. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, neue Folge, herausgegeben von Karl Guttschmidt, Roland Marti, Peter Thiergen und Ludger Udolph, Böhlau-Verlag, Köln-Weimar-Wien 2001, 526 s. Slavia 2002, č. 2, s. 216-219. *Turgeněv pro dnešního čtenáře: afirmace s otazníky* (Horst-Jürgen Gerigk: *Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute*. Universitätsverlag WINTER, Heidelberg 2015). Slavnica Litteraria, X 18, 2015, č. 1, s. 199-202.

Произведения Карела Чапека являются своего рода экспериментом, демонстрирующим феномены, которые угрожают человечеству, будучи его собственным продуктом. Человечеству угрожают разные события, продукты, опасности. Это экзистенциальная ситуация человека, ее абсурдность и бессмысленность, как она изображена в ранних рассказах братьев Чапеков или самого Карела, когда они оба находились под воздействием чуда русской литературы, в особенности Достоевского и Чехова, в атмосфере пражской немецкой (еврейской) литературы, Франца Кафки и других (Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink, Paul Leppin, Max Brod, Franz Werfel, Egon Erwin Kisch, Johannes Urzidil). Они были или уроженцы Праги, или переселились в Прагу из немецких земель, в своем большинстве евреи; к концу 30-х гг. XX века под угрозой геноцида эмигрировали за пределы Европы, что, наверное, связано с тем, что русская литература еще реалистического, золотого века в преддверии модернизма предвосхищала, предугадывала многое из литературы гротеска и абсурда, в том числе драматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина (*Тени*, 1857, *Смерть Пазухина*, 1862-65) или Александра Сухово-Кобылина (*Свадьба Кречинского*, 1854, *Дело*, 1861, *Смерть Тарелкина*, 1869), напоминающие тематикой, проблематикой и поэтикой повести и романы Ф. Кафки.

Как я об этом писал раньше, Чапек боялся пропастей русского духа, т. е. его обращение к Франции декаданса и символизма и одновременно к американскому прагматизму представляло собой особую форму поисков равновесия, баланса, своего рода спасения; то же самое или по крайней мере похожие реакции встречаются и у других чешских деятелей культуры и искусства, художественной литературы, в том числе у Вацлава Черного, которому я когда-то посвятил статью о его отношении к русской литературе.⁵

В отличие от традиционной чешской зависимости от немецкой литературы, Чапек политически и культурно ориентировался на Францию, англосаксонский мир и Россию, однако его отношение к русскому феномену было, как всегда у чехов, противоречивым. Тема его научной фантастики напоминает скорее английскую традицию Г. Г. (Herbert George) Уэллса (Wells), нежели немецкую традицию магической Праги, *Schauergroman*, или даже французский *roman noir* или *frénétique*; здесь, как видно, напрашивается масса проблем, связанных и с Евгением Замятиным, что является уже совсем другой те-

⁵ См. I. Pospíšil: Václav Černý a ruská literatura. *Slavia* 1994, seš. 3, s. 331-337.

мой. Можно подытожить, что раннее творчество братьев Чапек и, главным образом, Карела, основано на открытии скрытых пружин человеческого поведения как первопричины индивидуальных и общественных катастроф. Это касается разных сборников рассказов типа *Сияющих глубин* (*Zářivé hlubiny*, 1916, в соавторстве с братом Йосефом, некоторые рассказы сборника, были написаны еще в 1912 г.), *Распятия* (*Voří tuka*, 1917, содержащий, кроме прочего, рассказы *След*, *Гора*, *Песнь любви*), *Сада Краконоша* (*Krakonošova zahrada*, 1918, в соавторстве с братом Йосефом) и, главным образом, *Мучительных рассказов* (*Travné povídky*, 1921, лучший перевод названия, может быть, „досадные“ или „неудобные“, например, *В замке* (*Na zámku*), *Трое* (*Tří*) и др.

Чешская литература с тематикой угроз и катастроф основана не только на творчестве Чапека; здесь много писателей, которые, таким образом, реагируют на шок Первой мировой войны, представляющей собой настоящую катастрофу в истории человечества, связанную, прежде всего, с огромным разочарованием и огромным срывом, коллапсом политических элит, – ситуация, которая не раз повторялась и повторяется. Главным образом, это шокирующий провал социалистических и социал-демократических партий в Европе, которые были зачастую при власти, в правительствах и парламентах, и за год до войны торжественно зарекались, что войны не допустят. Ужасы войны, применение газа и новых видов оружия массового истребления привели и к увеличению числа катастрофических тем и конъюнктуры литературы предостережений.

Карел Чапек шокирующим образом предвидел, предвосхищал разные угрозы: кроме врожденного человеческого эгоизма, антигуманизма, геноцида, корыстолюбия, это и тенденция к самоубийству, самоуничтожению, утрата инстинкта самосохранения, что проявляется еще в его ранних пьесах, например, *Из жизни насекомых*.

Литература угроз и катастроф является и у К. Чапека результатом ужасного кризиса и разрухи под влиянием войны или безмерного эгоизма и антагонистических отношений между поколениями. От идеалов и иллюзий шиллеровской драмы *Разбойники* или *Адам-творец/сотворитель* дорога ведет Чапека к таким дистопическим прозаическим структурам, как, например, *РУР*, *Фабрика Абсолюта* или *Кракатит*.

В творчестве Карела Чапека есть и несколько полузабытых артефактов, которые, может быть, еще более интенсивно подчеркивают упомянутую красную нить угроз и катастроф, например, *Скандальная афера Йозефа Голоушека* (*Skandální aféra Josefa Holouška*, 1927). Сюжеты зачастую связаны с технологическим прогрессом и его темными аспектами и теневыми сторонами. *Фабрика Абсолюта* (*Továrna na absolutno*) (1922), *Кракатит* (*Krakatit*) (1922), драма *Средство Макропулоса* (*Věc Makropulos*, 1922), проблематика оружия массового истребления и несправедливого общественного строя в *Фабрике Абсолюта* (*Továrna na absolutno*, 1922), когда речь идет об угрозе его внутреннего изменения, его тотального преобразования или, как сейчас говорится, рестарта. Проблематика бессмертия, ее философские и экзистенциальные последствия в *Средстве Макропулоса* связаны с вопросами, которые тогда были совсем новыми, но сейчас они являются нашим хлебом насущным; биологические средства массового уничтожения в *Белой болезни* шокирующе предвосхитили современные события. Актуально и предостережение, что человек не сможет преодолеть свой эгоизм, корыстолюбие, любовь к власти и господству над людьми, даже если ему угрожает тотальное истребление.

Кажется, что вершиной в разработке темы угрозы – сквозной в его творчестве – является роман *Война с саламандрами* (*Válka s mlouky*, 1936), ужасающая картина истребления человечества, которое само виновато в этой катастрофе. С морфологической точки зрения, это, в основном, модернистская структура, своего рода коллаж, пародия на все и травестия всего, сатира и сарказм на незрелость человечества и его самоубийственную сущность, на преступный общественный строй, на продажность журналистов; интересно то, что и конец человечества связан с Чехией, Богемией, с появлением головы саламандра в Влтаве. Начало, таким образом, связано с концовкой, подобно как в древних мифах змей пожирает свой собственный хвост. Чапек, как в эпилогах и незавершенных концовках романов Достоевского, вынужден сделать что-то в этом роде. Что будет с человечеством?

Из-за суггестивности, поразительной точности и злободневности я цитирую здесь сравнительно объемную выдержку из эпилога с названием *Автор беседует сам с собой* (русский перевод А. Гурович), которую я впервые привел как рекомендацию (немного – по образцу Карела Чапека – провокативно, так как выдержка, несомненно,

не способствует спокойствию) рождественского чтения читателям русского журнала *Парус*⁶:

- И ты это так оставишь? — вмешался тут внутренний голос автора
- Что именно? — несколько неуверенно спросил писатель.
- Так и дашь пану Повондре умереть?
- Видишь ли, — защищался автор, — я сам неохотно делаю это, но... В конце концов пан Повондра немало пожил на свете, ему сейчас, скажем, далеко за семьдесят...
- И ты дашь ему переживать такие душевные муки? И не скажешь: дедушка, дело не так плохо; мир не погибнет от саламандр, и человечество спасется; вы только погодите немного и доживете до этого... Послушай, неужели ты ничего не можешь для него сделать?
- Ну, я пошлю к нему доктора, — предложил автор. — У старика, вероятно, нервная лихорадка; в его возрасте это может осложниться воспалением легких, но надо надеяться, что он поправится; он еще будет качать Марженку на коленях и расспрашивать, чему ее учили в школе... Старческие радости, господи, пусть этот человек и в старости найдет еще радость!
- Хорошенькие радости!... — насмешливо возразил внутренний голос. — Он будет прижимать к себе ребенка старческими руками и бояться, да, бояться, что и Марженке в один прекрасный день придется бежать, спасаясь от клокочущей воды, которая неотвратимо поглощает весь мир; охваченный ужасом, он насупит свои косматые брови и будет шептать: Это я сделал, Марженка, это я...
- Слушай, ты в самом деле хочешь дать погибнуть всему человечеству?

Автор нахмурился.

— Не спрашивай, чего я хочу. Думаешь, по моей воле рушатся континенты, думаешь, я хотел такого конца? Это простая логика событий; могу ли я в нее вмешиваться? Я делал, что мог; своевременно предупреждал людей; ведь Икс — это отчасти был я. Я взывал: не давайте саламандрам оружия и взрывчатых веществ, прекратите отвратительные сделки с саламандрами и так далее — ты знаешь, что получилось... Все приводили тысячи безусловно правильных экономических и политических доводов, доказывая, что иначе поступить нельзя. Я не политик и не экономист; я не мог их переубедить. Что делать, по-видимому, мир должен погибнуть; но по крайней мере это произойдет на основании общепризнанных экономических и политических соображений; по крайней мере это совершится с благословения науки, техники и общественного мнения, причем будет пущена в ход вся человеческая изобретательность! Никакой космической катастрофы — только интересы государственные и хозяйственные, соображения престижа и прочее... Против этого ничего не поделаешь. Внутренний голос помолчал с минуту.

— И тебе не жалко человечества?

— Постой, не торопись! Ведь не все человечество обязательно погибнет. Саламандрам нужно только побольше берегов, чтобы жить и от-

⁶ Круглый стол „Рождественские чтения“. Что читать зимой? „Парус“, декабрьский номер 2015. <http://parus.ruspole.info/node/6870>.

кладывать свои яйца. Они, наверное, нарежут сушу, как лапшу, чтобы берегов было как можно больше. На этих полосках земли останутся, скажем, какие-то люди, не так ли! И будут изготавливать металлы и другие вещи для саламандр. Ведь саламандры не могут сами работать с огнем, понимаешь?

— Значит, люди будут служить саламандрам.

— Да, если хочешь, назови это так. Они просто будут работать на фабриках и заводах, как и сейчас. У них только переменятся хозяева.

— Ну, а человечества тебе не жалко?

— Оставь меня, пожалуйста, в покое! Что же я могу сделать? Ведь люди сами этого хотели; все хотели иметь саламандр; этого хотела торговля, промышленность и техника, хотели политические деятели и военные авторитеты... Вот и молодой Повондра говорит: все мы виноваты. Еще бы мне не жалко человечества! Но больше всего мне было жалко его, когда я видел, как оно само неудержимо стремится в бездну. Прямо плакать хотелось. Кричать и махать обеими руками, как если бы ты увидел, что поезд идет по поврежденной колее. Теперь уж не остановишь Саламандры будут размножаться дальше, будут все больше и больше дробить старые континенты. Вспомни, что доказывал Вольф Мейнерт. Люди должны уступить место саламандрам; и только саламандры создадут счастливый, целостный и однородный мир...

— Сказал тоже — Вольф Мейнерт! Вольф Мейнерт — интеллигент. Есть ли что-нибудь достаточно пагубное, страшное и бессмысленное, чтобы не нашлось интеллигента, который захотел бы с помощью такого средства возродить мир? Ну ладно, оставим это. Ты не знаешь, что делает сейчас Марженка?

— Марженка? Думаю, играет в Вышеграде. Веди себя смирно, сказали ей, дедушка спит. Ну, и она не знает, чем заняться, и ей ужасно скучно...

— Что же она делает?

— Не знаю. Скорее всего, пробует кончиком языка достать кончик носа.

— Вот видишь! И ты готов допустить нечто вроде нового всемирного потопа?

— Да отстань ты от меня! Разве я могу творить чудеса? Пусть будет что будет. Пусть события идут своим неумолимым ходом! И в этом есть даже некоторое утешение все происходящее свершается в силу внутренней необходимости и закономерности.

— А саламандр никак нельзя остановить?

— Никак. Их слишком много. Им нужно жизненное пространство.

— А нельзя ли, чтобы они отчего-нибудь вымерли? Допустим, среди них начнется какая-нибудь эпидемия или вырождение...

— Слишком дешево, братец. Неужели природе вечно исправлять то, что напортили люди? Значит, и ты не веришь, что они могут сами себе помочь? Вот видишь, вот видишь! Вы всегда хотите иметь в запасе надежду, что кто-нибудь или что-нибудь спасет вас! Скажу тебе одну вещь: знаешь, *кто даже теперь*, когда пятая часть Европы уже потоплена, все еще доставляет саламандрам взрывчатые вещества, торпеды и сверла? Знаешь, кто днем и ночью лихорадочно работает в лабораториях над изобретением еще более эффективных машин и веществ, предназначенных разнести мир вдребезги? Знаешь, кто

ссужает саламандр деньгами, кто финансирует Конец Света, весь этот новый всемирный потоп?

[...]

— Погоди-ка!... Люди против людей... Мне пришло в голову... Ведь в конце концов могли бы быть и саламандры против саламандр!

— Саламандры против саламандр? Как ты себе это представляешь?

— Предположим... когда саламандр станет слишком много, они могли бы передрасться между собой из-за какого-нибудь куска побережья, бухты или еще чего-нибудь в этом роде; потом предметом распри станут все более и более обширные побережья; и в конце концов им придется воевать друг с другом за господство над всеми морскими берегами, не так ли? Саламандры против саламандр! Скажи-ка сам, разве это не логично с точки зрения истории?

— ...Да нет, не годится. Саламандры не могут воевать против саламандр. Это противоречит природе. Ведь саламандры — один род.

— Люди тоже один род. А, как видишь, это им нисколько не мешает. Один род, а смотри — из-за чего только они не воюют! Сражаются даже не за место под солнцем, а за могущество, за влияние, за славу, за престиж, за рынки и уж не знаю, за что еще! Почему бы и саламандрам не начать между собою войну, скажем ради престижа?

— Зачем им это? Ну, скажи, пожалуйста, что им это даст?

— Ничего, разве только то, что одни временно имели бы больше берегов и были бы более могущественны, чем другие. А через некоторое время наоборот...

— Да к чему им это могущество? Ведь они все одинаковы, все — саламандры; у всех одинаковый скелет, все одинаково противны и одинаково посредственны... Зачем же им убивать друг друга? Скажи сам, во имя чего им воевать между собой?

— Ты их только не трогай, а уж причина найдется. Вот смотри-ка — здесь европейские саламандры, а там африканские; тут разве сам черт помешает, чтобы в конце концов одни не захотели быть чем-то большим, чем другие! Ну, и пойдут доказывать свое превосходство во имя цивилизации, экспансии или чего-нибудь еще; всегда найдутся какие-нибудь идеологические, политические соображения, в силу которых саламандры одного побережья обязательно станут резать саламандр другого побережья. Саламандры столь же цивилизованны, как и мы, и у них не будет недостатка в политических, экономических, юридических, культурных и всяких других аргументах.

— И у них есть оружие! Не забудь, они прекрасно вооружены.

— Да, оружия у них хоть отбавляй. Вот видишь! Неужели же они не научатся у людей делать историю?

[...]

— Лозунг гласит: „Лемурия — лемурам! Долой инородцев!” — и тому подобное. Между атлантами и лемурами растет пропасть взаимного недоверия и наследственной вражды. Смертельной вражды.

— Другими словами, они превращаются в Нации.

— Да. Атланты презирают лемунов и называют их „грязными дикарями”; а лемуры фанатически ненавидят атлантских саламандр и видят в них осквернителей древней, чистой, исконной саламандренности. Верховный Саламандр домогается концессий на лемуновских берегах якобы в интересах экспорта и цивилизации. Благородный старец Король Саламандр волей-неволей вынужден согласиться; дело в том, что его вооружение хуже. В заливе Тигра, недалеко от того ме-

ста, где некогда был Багдад, произойдет вспышка: туземные лемуры нападут на атлантскую концессию и убьют двух офицеров, якобы оскорбивших национальные чувства лемулов. В результате...

— Начнется война. Естественно.

— Да, начнется мировая война саламандр против саламандр.

— Во имя культуры и права.

— И во имя истинной саламандренности. Во имя национальной славы и величия. Лозунг будет: „Мы или они“. Лемуры, вооруженные малайскими криссами и кинжалами йогов, беспощадно вырежут атлантов, пролезших в Лемурию; в ответ на это более прогрессивные, получившие европейское образование атланты отравят, лемурские моря химическими ядами и культурами смертоносных бактерий, и притом с таким успехом, что будет зачумлен весь мировой океан. Моря будут заражены искусственно культивированной жаберной чумой. А это, брат, конец. Саламандры погибнут.

— Все?

— Все до одной. Это будет вымерший род. От них останется только старый энингенский отпечаток *Andrias'a Scheuchzeri*.

— А что же люди?

— Люди? Ах да, правда... Люди... Ну, они начнут понемногу возвращаться с гор на берега того, что останется от континентов; но океан еще долго будет распространять зловоние разлагающихся трупов саламандр. Постепенно континенты опять начнут расти благодаря речным наносам; море шаг за шагом отступит, и все станет почти как прежде. Возникнет новый миф о всемирном потопе, который был послан богом за грехи людей. Появятся и легенды о затонувших странах, которые были якобы колыбелью человеческой культуры; будут, например, рассказывать предания о какой-то Англии, или Франции, или Германии...

— А потом?

— Этого уже я не знаю...⁷

Там все: табуирование угроз, уклонение от катастроф, от мысли о неизбежном роковом конце, о том, что человека ежедневно мучает; писатель детально, тонко уловил экзистенциальную сущность такой угрозы и ее рокового характера, всю неуверенность и шаткость психики человека.

Интересно то, что произведения Карела Чапека трудно экранизируются. Это касается и возможной экранизации *Войны с саламандрами*. Экранизации его рассказов и романов обычно неудачны, экранизация *Войны с саламандрами* планировалась минимум два раза, но не осуществилась; в последний раз в 2011 г., а раньше в 60-е годы XX века возник американский проект с чешскими актерами — главные роли были предназначены для Яна Вериха, Йиржи Восковца, Гуго Гааса и др., вторая попытка начала XXI века на немецкие

⁷ К. Чапек: *Война с саламандрами*. Издательство: Эксмо, Москва 2008. Перевод А. С. Гурович, http://loveread.ec/read_book.php?id=36067&p=1, 28 01 2002.

деньги с американскими актерами, между прочим, с Милой Йовович, не реализовалась. Все чапековские экранизации – фиаско, провал. Кажется, что дело в том, что его произведения слишком литературны, то, о чем в прошлом говорил Роман Якобсон как о литературности; там слово, а не образ, текст, паутина, ткань, а не визуальные структуры. Экранизация *Войны с саламандрами* нам, следовательно, еще предстоит.

REFERENCES:

- Bradbrook, V.: *Karel Čapek. In Pursuit of Truth, Tolerance, and Trust*. Brighton 1998.
- Bradbrook, V.: *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha 2005.
- Чапек, К.: *Война с саламандрами*. Москва 2008. Перевод А. С. Гурович, http://loveread.ec/read_book.php?id=36067&p=1, 28 01 2002.
- Круглый стол „Рождественские чтения“. Что читать зимой? „Парус“, декабрьский номер 2015. <http://parus.ruspole.info/node/6870>.
- Pospíšil, I.: *Два полюса бытия: англо-американский эмпиризм-прагматизм и „русская тема“ у Карела Чапека*. В: *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*. Pod redakcją Witolda Kowalczyka. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, с. 225-233.
- Pospíšil, I.: *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: *Holger Siegel: Aleksandr Ivanovič Turgenev. Ein russischer Aufklärer. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, neue Folge, herausgegeben von Karl Gutschmidt, Roland Marti, Peter Thiergen und Ludger Udolph*, Böhlau-Verlag, Köln-Weimar-Wien 2001, 526 s. *Slavia* 2002, č. 2, с. 216-219.
- Pospíšil, I.: *Jedna česko-ruská literární spirála (Dostojevskij – Čapek – Těndrjakov)*. *Čs. rusistika* 1990, 5, с. 257-265.
- Pospíšil, I.: *Karel Čapek – przypadek prawie zapomnianego mistrza człowieczeństwa i tolerancji*. In: *Dyskursy i przestrzenie (nie)TOLERANCJI*. Pod redakcją Grzegorza Gazdy, Ireny Hübner, Jarosława Płucienika. Łódź 2008, с. 109-118.
- Pospíšil, I.: *Potíže s Karlem Čapkem*. In: *Studie z literárněvědné slavistiky*. Editor: Ivan Dorovský. Brno 1999, с. 94-100.

- Pospíšil, I.: *Setkání textů, které se vpíjejí pod kůži (Jaroslav Durych publicista. Připravila Zuzana Fialová, doslov napsal Jaroslav Med, vydala Academia, Praha 2001, 351 c.)*. HOST 2002, 10, c. V-VI.
- Pospíšil, I.: *Singularity and the Czech Interwar Essay among the Currents: František Xaver Šalda, Karel Čapek, and Jaroslav Durych*. Primerjalna književnost, letnik 33, št. 1, Ljubljana, junij 2010, c. 131-142.
- Pospíšil, I.: *Turgeněv pro dnešního čtenáře: afirmace s otázkami (Horst-Jürgen Gerigk: Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute. Universitätsverlag WINTER, Heidelberg 2015)*. Slavica Litteraria, X 18, 2015, č. 1, c. 199-202.
- Pospíšil, I.: *Václav Černý a ruská literatura*. Slavia 1994, seš. 3, c. 331-337.

ЭРЖЕБЕТ ШИЛЛЕР

ЭЛТЭ Педагогический центр им. Д. Бержени
(Сомбатхей, Венгрия)

ORCID 0000-0002-2387-1023
schiller.ertzsebet@sek.elte.hu

**ПУСТОЙ ГОРОД –
ПРИМЕРЫ ИЗ ВОСТОЧНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**THE EMPTY CITY: EXAMPLES FROM EAST-EUROPEAN
FICTION**

Abstract

Empty, desolate cities are often found in East-European fiction. The author maintains that such cities are not just a backdrop for action, but play an essential role in the texts, sometimes being the main characters. Different techniques and methods are observed in describing the emptiness of the cities, with the result that the reader is confronted with questions of time, memory and the problems of depicting them. In this respect, some fragments of the works of Vasily Grossman, W. G. Sebald, Stefan Chwin, Piotr Szewc, and Sasha Filipenko are examined.

Keywords: city, historical cataclysms, Vasily Grossman, W. G. Sebald, Stefan Chwin, Piotr Szewc, Sasha Filipenko

Рассуждения этого эссе принадлежат другому миру, который закончился 24 февраля 2022 года и в котором мне представлялось, что европейские города в будущем могут опустеть только в результате природных катастроф или эпидемий. Я не думала, что через несколько дней после того, как я закончу свою работу над темой отражения пустых городов в литературе, нам придется опять переживать за восточноевропейские многокультурные города и их жителей. Куда при-

ятнее и человечнее было наблюдать безлюдный город, жители которого старались защититься от болезни.

Многие из нас пережили необычное и зачастую ужасающее зрелище – города без людей во время пандемии. Улицы опустели и лишились своего смысла с точки зрения обычной городской жизни и ожиданий. Такая ситуация в разные моменты истории уже была знакома восточноевропейской литературе.

Понятие "европейского города" вызывает общие представления, общие картины, ведь всем известно, что такое город. Но оказывается, что это очевидно только в мирное время.

Немецкий писатель В. Г. Зебальд, родившийся после Второй мировой войны, имеет своеобразное представление о городе:

[В] 1952-м, когда вместе с родителями, братьями и сестрами я переехал из родной деревни Бертах за 19 километров в Зонтхофен, самым многообещающим мне казалось то, что ряды домов там перемежаются участками развалин, ведь с тех пор как я побывал в Мюнхене, слово „город” было для меня связано в первую очередь с горами обломков, закопченными брандмауэрами и зияющими оконными проемами, за которыми видна только пустота.”¹

В этом тексте именно пустота, пространство в руинах является главной характеристикой города.

Город может опустеть по-разному, пустота имеет разные лица:

1. Город в руинах: об этом пишет Зебальд – город без зданий, без улиц. Интересно, что поврежденные города – например, разрушенные войной, редко представлены в литературе.

2. Опустевший город, из которого исчезают люди, появляется в текстах городского фэнтези. Одна из самых успешных книжных серий последних лет, *Проект Метро* Дмитрия Глуховского, изображает различные российские (а позже и не только российские) города после ядерной атаки.

3. Город, оторванный от своих жителей: в таком случае город сохраняет свой облик, он полон людей, но между городом и его жителями нет прямой значимой связи. Это тоже опустошенный город, только не в физическом, а в духовном смысле.

Города становятся пустыми обычно в результате какого-то катаклизма. В представленных далее художественных произведениях эту роль играют войны и диктатуры.

¹ В. Г. Зебальд: *Естественная история разрушения*. Москва, 2015, 37–38.

Я считаю, что город – это пространство и для памяти. Вспоминать можно в различных формах, но только те города могут говорить на своем языке, память о которых запечатлена в текстах, в литературе.

Я постараюсь процитировать несколько текстов, описывающих именно опустевшие города – временно или навсегда.

Москва военного времени опустела иначе, чем разрушенные бомбами или танками города. Советское руководство в качестве меры предосторожности эвакуировало жителей столицы.

В романе Василия Гроссмана *Жизнь и судьба* физик Штрум и его семья возвращаются в Москву во вторую зиму войны. По дороге Штрум замечает „накупившееся лицо” своей дочери и спрашивает:

– Что, мадмуазель, ... такую Москву ты представляла себе в казанских мечтах?

Надя, раздражаясь, что отец понял ее настроение, ничего не ответила.

Виктор Павлович стал объяснять ей:

– Человек не понимает, что созданные им города не есть естественная часть природы. Человек не должен выпускать из рук ружья, лопаты, метлы, чтобы отбивать свою культуру от волков, метели, сорных трав. Стоит зазеваться, отвлечься на год-два, и пропало дело — из лесов пойдут волки, ползет чертополох, города завалит снегом, засыплет пылью. Сколько уже погибло великих столиц от пыли, снега, бурьяна.

...

Надя сказала:

– Просто дворники не чистят снег, при чем тут гибель культуры.²

Гибель города – это и гибель культуры. В романе Гроссмана Штрум вдруг увидел свой собственный город из более поздних времен. (Как мы обычно смотрим на древние, исчезнувшие культуры.) Интересно, что тут столица страны в военном положении сталкивается с природой, а не с человеком или оружием. Город опустошается, потому что именно природа покоряет его.

В другом романе Гроссмана, *Всё течёт*, мы видим героя, интеллигента, приехавшего в Ленинград после долгих лет заключения в ГУЛАГе, всё это время лелеющего воспоминания о Ленинграде. Оказывается, что некоторые части города точно совпадают с его воспоминаниями, образами, которые он представлял себе, находясь в лагере. Конечно, в городе встречаются опустевшие или измененные

² Василий Гроссман: *Жизнь и судьба*. Москва, 1990, Часть вторая, г. 25.

пространства, но в романе для героя главное изменение заключается не в физическом пространстве, а в основной теме городского текста.

Он теперь видел в городе то, чего раньше не видел (...). Перед ним теперь открылись барахолки, отделения милиции, паспортные столы, забегаловки, отделы найма, объявления о вербовке рабочей силы, больницы, комнаты для транзитных пассажиров... А мир театральных афиш, филармонии, букинистических магазинов, стадионов, университетских аудиторий, читальных и выставочных залов исчез для него...³

Но настоящая пустота вызвана отсутствием людей.

Произошло „движение миллионных масс”.⁴ В Ленинграде он не встречает ни одного знакомого человека, хотя раньше многих знал в лицо.

Видимые и невидимые связи исчезли, порвались — их рвало время, массовые высылки после убийства Кирова, их рвали бури, их засыпало снегом и пылью Казахстана, блокадным мором, и их не стало...

светлоглазые и скуластые районные люди заполнили улицы Ленинграда

а в лагерных бараках то и дело встречались Ивану Григорьевичу картавые печальные петербуржцы.⁵

По мыслям героя Гроссмана, его скитаниям по Ленинграду, можно сделать вывод, что в этом случае судьба города и судьба его жителей, безусловно, тесно связаны. Если город отрывают от его жителей или жителей от города, ни город, ни люди больше не будут тождественны самим себе.

В более современном произведении молодого белорусского русскоязычного писателя Саши Филипенко, в романе *Красный крест*, интересно, пронзительно изображается результат катаклизма такого рода: мы видим, среди прочего, Москву, опустевшую во время сталинских чисток 1930-х годов. Весна 1939 года. Речь идет о молодом человеке, Паше, друге рассказчика.

Во время одной из наших последних встреч мы сидели в его гостиной, и когда я предложила включить радиолу, Паша вдруг отказался. „Ребята, — тихо сказал он, — мне кажется, что теперь я живу

³ Василий Гроссман: *Всё течёт*. Frankfurt am Main, 1970, с.54.

⁴ Ibidem, 55.

⁵ Ibidem.

в этом доме совершенно один...” „Ну тем более! — с улыбкой сказал Лешка. — Чего нам тогда волноваться? Аське твоя музыка не мешает, соседи тоже жаловаться не станут...” „Именно поэтому давайте и не будем включать...” Думаю, Паша предчувствовал арест. ... В тот вечер Павлик подарил нам номер „Мурзилки”. Возвратившись домой, сев у кровати, Леша прочел Аське стихотворение Агнии Барто.⁶

Это известное детское стихотворение рассказывает о том, что мальчик приезжает из пионерского лагеря и не находит свой московский дом, а впоследствии не находит и свою семью. Оказалось, что дом перенесли, чтобы расширить улицу.

Дом стоял
На этом месте!
Он пропал
С жильцами вместе!
— Где четвертый номер дома?
Он был виден за версту!
— Говорит тревожно Сема
Постовому на мосту.
— Возвратился я из Крыма,
Мне домой необходимо!
Где высокий серый дом?
У меня там мама в нем.
Постовой ответил Семе:
Вы мешали на пути,
Вас решили в вашем доме
В переулок отвезти.

Рассказчик в романе продолжает:

Барто, конечно, описывала перенос дома по улице Серафимовича, а не тысячи задержаний, но слез моих это остановить не могло. Знаете, Саша, я иногда думаю, что если бы в тот вечер мы нанесли на карту Москвы точки с местами арестов — город этот напоминал бы решето...⁷

Этот плач уводит читателя из пространства дома партийных деятелей в более универсальное пространство города Москвы. (Интересно также отметить, что за детским стихотворением стоит реальность, о которой стихотворение, или, по крайней мере, его читатель, не могли знать раньше. Такая двусмысленность неожиданно делает это детское стихотворение художественным произведением.)

Польская литература знает много об исчезновении и насильственном преобразовании городов. Перемещение границ Польши во

⁶ с.40.

⁷ Ibidem, с.40–42.

время и после Второй мировой войны привело к огромному вынужденному переселению, бегству и смерти. После войны менялось население определённых городов и впоследствии культура тоже – города и стены имеют собственные, независимые от его современных жителей истории. Такая же тематика у польского писателя Стефана Хвина в романе *Hanemann*.⁸ Это не исторический роман, в нем нет войны, герои романа страдают лишь от того, что родились немцами или поляками, что Данциг, „вольный город”, имевший до этого особый статус, теряет своих немецкоязычных жителей и заменяется поляками. В романе показано исчезновение жителей двух квартир и появление новых. В описании Хвина прибывшие поляки (сами тоже беженцы) беспрепятственно продолжают жить своей жизнью – и предметы продолжают жить своей: мебель используется как прежде, различные предметы и кухонная утварь плавно переходят в руки новых жителей. Преемственность обеспечивает немецкий врач, застрявший в Гданьске, в его сознании и в его сердце живет старый Данциг с памятью о бывших соседях, в основном погибших. Ханеманн не обвиняет, не осуждает, вся его жизнь связана с городом, он не может смотреть на него с позиции стороннего наблюдателя. Однако в конце романа он вынужден бежать, мы не узнаем точно, почему, – предположительно, из-за подозрительного отношения в послевоенной Польше ко всему непонятному, ведь это 1950-е годы в социалистической стране. Ханеманн исчезает, его судьба неизвестна. Он не является фигурой, возвращающейся в свой город, как герой Гроссмана в романе *Всё течёт*. Его исчезновение, на первый взгляд, не имеет никаких последствий для города, но оказывается, что без Ханеманна, без его памяти о городе, меняется взгляд на город и от этого облик самого города. Поэтому рассказчик собирает историю жизни героя из собственных воспоминаний и рассказов других людей так же, как и историю улиц Гданьска, – проходя по грани между легендой и реальностью.

В XX веке самые пустые европейские города находились в Польше, Беларуси и Украине – здесь сотни маленьких городов, местечек (или штетл) остались пустыми в прямом смысле этого слова в результате депортации и убийства еврейского населения. Долгие десятилетия мало кто писал об этом. Не только по политико-историко-

⁸ Stefan Chwin: *Hanemann*, Gdańsk 1995 (венгерский перевод: *Hanemann*, перевод: Каталин Вебер, Братислава, 2004).

психологическим причинам, но и потому, что сложно описывать то, чего нет, когда уже некому вспоминать, когда умирает и память.

Но молодой польский писатель доказал, что всё-таки существуют литературные приёмы, способные восстановить память. Петр Шевч (Piotr Szewc) в своем романе *Уничтожение*⁹ (вышел в 1987) описывает обычный день одного местечка. Рассказчик не вспоминает, а является участником, наблюдателем этого дня – вместе с читателем. В романе ничего особенного не происходит – жаркий летний будний день в маленьком еврейско-польском городке, с польскими и еврейскими персонажами. Каждый занимается своим делом, адвокат слушает клиента и думает о своём детстве, люди заходят в кабак, торговцы продают свои товары, проститутка ждет своих клиентов. Конечно, слово *Уничтожение* в заглавии предупреждает читателя – в результате чего он обнаруживает ряд фраз, которые косвенно предупреждают, что разрушение и гибель неизбежны. (Например, когда хасиды – евреи – исчезают из поля зрения рассказчика в сторону кладбища.) Но только читатель замечает эти знаки, персонажи нет. Рассказчик(и) (порой их больше), невидимые для персонажей, также делают фотографии и описывают все, что видят, одновременно зная мысли, намерения и действия тех или иных персонажей. Мы видим город глазами фотографа, который хочет все задокументировать. Глазами, которые, как мы предполагаем, могут восстановить воспоминания с помощью фотографий. А читатель является частью этой группы неопределенных посетителей из другого мира. Текст здесь не является воспоминанием, он описывает то, что есть. Тем не менее, читатель, благодаря тщательному, подробному описанию и на основе своих исторических знаний, чувствует, что настоящее романа одновременно является и воспоминанием. Город и персонажи романа оказываются как бы вне времени. Известно только благодаря паратекстам, что это не-действие происходит в 1934-м году в городе Замошч. Вскоре после этого поляки были депортированы, немцы переселены, евреи убиты, многие поляки также были убиты и отправлены в лагерь.

Микрореализм изображения в романе Шевча даёт сакральный характер пространству, городу и действиям его жителей. Город не является только фоном для деятельности его жителей, наоборот – город и жители немислимы друг без друга.

⁹ Piotr Szewc: *Zagłada*. Warszawa, 1987. Венгерский перевод: *Pusztulás* (пер. Pálfalvi Lajos). Будапешт, 2019.

В романе Шевч передаёт вневременность настоящего разными способами, в том числе и с помощью описания картины. На картине люди летают над городом к небу с распростертыми руками, огненный шар катится по маленькой улице в сторону главной площади, несколько человек стоят на площади, наблюдая за огненным шаром или улетающими в небо людьми. Картина давно висит на стене кабака, но никто не смотрел на неё внимательно. Читая это описание, перед глазами возникают возможные детали картин Шагала.

В эссе, которое предшествует роману и во многом его предваряет, Шевч пишет о маленьком городке Шагалево, вымышленном месте, которое имеет общие черты всех разрушенных еврейских городков.¹⁰ Шагалево умерло по-настоящему, когда умер писатель, у которого остались воспоминания о нём.

Только те города, у которых есть текст, существуют во всей своей полноте, в своей универсальности. И только те города имеют текст, память о которых существует в той или иной форме. Именно эта память и тексты о городе могут преодолеть тотальную пустоту.

REFERENCES:

- Chwin S., *Hanemann*. Gdańsk, 1995. (Венгерский перевод Каталин Вебер, *Hanemann*. Братислава, 2004).
- Grossman V., *Vsyo techyot*. Frankfurt am Main 1970. (Гроссман В., *Всё течёт*. Frankfurt am Main 1970).
- Grossman V., *ZHizn' i sud'ba*. Moskva 1990. (Гроссман В., *Жизнь и судьба*. Москва 1990).
- Szewc P., *Chagallewo halála*, in: *Halott világok – lehetséges világok*, перевод Лайош Палфалви, Будапешт, 1994, 123–134.
- Szewc P., *Śmierć Szagalewa*, „*Twórczość*” 1986, № 6, с.84–90.
- Szewc P., *Zagłada*. Warszawa 1987. (Венгерский перевод Лайош Палфалви, *Pusztulás*, Будапешт 2019).
- Zebal'd V. G., *Estestvennaya istoriya razrusheniya*. Moskva 2015. (Зебальд В. Г., *Естественная история разрушения*. Москва 2015).

¹⁰ Piotr Szewc: *Śmierć Szagalewa*, „*Twórczość*” 1986, № 6, с.84–90. (Венгерский перевод: *Chagallewo halála*. In: *Halott világok – lehetséges világok* (перевод: Лайош Палфалви), Будапешт, 1994, 123–134.

ЖУЖАННА КАЛАФАТИЧ

Будапештский экономический университет
(Будапешт, Венгрия)

ORCID: 0000-0001-7093-7788

e-mail: Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu

**ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В ПОСЛЕДНИХ РОМАНАХ В. СОРОКИНА**

**POST-APOCALYPTIC MOTIFS IN VLADIMIR SOROKIN'S
LATEST NOVELS**

Abstract

Since antiquity, literature has been saturated with examples of both natural and human-caused catastrophes, with various depictions of the defects of nature, society, and body. The topos of catastrophe appears in a variety of genres even today. This article focuses on three novels by Vladimir Sorokin – *Telluria* (2013), *Manaraga* (2017) and *Doctor Garin* (2021). The analysis attempts to examine how the author draws on clichés of anti-utopias, fantasy, science fiction, apocalyptic and post-apocalyptic works when constructing a post-catastrophic world. The story of the catastrophe and its aftermath is most vividly presented in *Telluria*, while the other two novels merely add various nuances to the depiction of this post-transcendent world. Sorokin's texts are closely linked to anthropological, political, social, and cultural theories, ideas and issues of our time. In the writer's novels nothing is left untouched, everything, including spaces, states, languages, books, concepts and man himself, is in a state of rupture, disintegration, disappearance, constant transformation.

Keywords: disaster tropes, genre clichés, *Telluria*, *Manaraga*, *Doctor Garin*, post-apocalyptic world, transgression

В настоящее время исследования катастроф (disaster studies) представляют собой самостоятельную междисциплинарную область исследований, где пересекаются естественные и гуманитарные науки.

Катастрофа – внезапная, коллективная стрессовая ситуация, вызываемая стихийными бедствиями, техногенными авариями, насильственными межгрупповыми конфликтами, нехваткой жизненных ресурсов и другими серьезными угрозами жизни, здоровью, имуществу, благополучию и быту. Природные или вызванные человеческой деятельностью (антропогенные) катастрофы – это события, кардинально влияющие на жизнь человека и коренным образом меняющие поведение индивидуума и весь опыт человечества. Один из основных вопросов искусства заключается в том, как вообще уловить и запечатлеть, можно ли изобразить это событие, выходящее за рамки обычного человеческого опыта и подвергающее испытанию и человека, и общество. Всегда важен вопрос о том, в какой мере общество, пережившее бедствие, может справиться с тем, что произошло, как оно переживает это событие и встраивает его в свое повествование о прошлом. Уже в древней литературе и Библии мы находим множество примеров как природных, так и вызванных человеческой деятельностью катастроф.

В XX-XXI веках особую популярность приобрели повествования о вымышленных катастрофах, фильмы и литературные произведения, показывающие нарушение состояния равновесия, дефекты природы, общества и тела в различных формах. С одной стороны, эти работы изображают тревоги, которыми пронизан весь наш мир, но в то же время они стремятся укротить эти страхи. Иногда изображаемая ситуация несколько сглаживается авантюристкой и многогранностью сюжета, как, например, внезапный побег, порой же эти произведения заставляют переосмыслить серьезные философские и нравственные проблемы. Литературные произведения, посвященные катастрофам, помимо изучения фактов стихийного бедствия, также свидетельствуют о культурных моделях и инструментах, используемых сообществом для восприятия и осмысления стихийного бедствия. Топос катастрофы появляется в самых разных жанрах, включая антиутопии, дистопии, фэнтези, научно-фантастические, апокалиптические и постапокалиптические романы.

Владимир Сорокин опирается на клише этих жанров, когда конструирует постапокалиптический мир в своих последних, отмеченных наградами, романах *Теллурия* (2013 г.), *Манарага* (2017 г.) и *Доктор Гарин* (2021 г.). Больше всего об истории и последствиях катастрофы мы можем узнать из *Теллурии*, два других романа лишь

отсылают к этой ситуации. После Второй исламской революции, за которой последовали опустошительные войны и миграция населения, оккупация неизвестными племенами и исламскими народами, Европа и Россия полностью преобразились, распавшись на республики, княжества, царства, ханства.¹ Жизнедеятельность этих государственных образований изображается в *Теллурии*. Эпоха, описанная в романе многими критиками, отождествляется с Новым средневековьем.² Роман, состоящий из пятидесяти глав, является для Сорокина, с одной стороны, стилевым упражнением, так как каждая часть имитирует разные тона, стили и жанры (в том числе драмы, рекламные ролики, письма, агитационные памфлеты, боевые песни, сказки, былины, рыцарский и производственный романы, молитвы), а с другой стороны, это возможность подвести итоги, каталогизируя возникающие после катаклизма идеологические, политические, включая монархические, националистические, сепаратистские, реакционные, ревизионистские, неонацистские, антиглобалистские взгляды. Роман выстраивается на этих идеологических, политических, и культурных клише, иногда чрезвычайно увлекательно, иногда менее занимательно. Можно было бы долго перечислять авторов, на произведениях которых ссылается Сорокин и откуда берет явные и скрытые цитаты и аллюзии. Однако проецирование и сопоставление различных отсылок и культурных клише уже не вызывает удивления или коллизий. Но важно отметить, что Сорокин использует пастиш и анахроничные элементы уже не в целях деконструкции.

Места действий в романе разнообразны, сюжет разворачивается в Германии, Швейцарии, Франции и Испании, а также в более мелких государствах, образовавшихся на территории бывшей России. В видении Сорокина, Тартария, Башкирия, Московия, образованная сталинскими олигархами Сталинская Советская Социалистическая Республика (СССР), Уральская Республика, Рязанское Княжество

¹ Катя Морозова и Настя Яровая создали и визуализировали карту Сорокинской Евразии. См. Катя Морозова, Настя Яровая: *Альтернативная карта России и Европы по „Теллурии“ Сорокина*, <http://www.lookatme.ru/mag/howto/books/197235-sorokin-map> (29.01.2022).

² В своем исследовании Львовский подробно рассматривает понятие „Новое средневековье” и различные интерпретации этого понятия, а также связь этих концепций с сорокинским романом. Станислав Львовский: *Третья психоделическая Владимира Сорокина, или „Теллурия”: пятьдесят глав о том, чего не может быть*, в: *„Это просто буквы на бумаге...”. Владимир Сорокин: после литературы*. Москва 2018, с.589-633.

и Демократическая Республика Теллурия находятся в постоянной дипломатической и вооруженной борьбе друг с другом. Кстати, здесь разворачивается значительная часть сюжета, поэтому важную роль играют размышления о судьбе и исторической миссии России, принадлежащие разным эпохам идеи, уже определившие трилогию Сорокина *День опричника*, *Сахарный Кремль* и *Метель*. Несмотря на свою территориальную раздробленность, эти евразийские государства объединяет борьба с исламом, стремление к укреплению собственного статуса и использование названного в заглавии теллура. Отсылка к неоевразийской философии и геополитике Александра Дугина³ становится доминирующей и яркой особенно в главе XXIII, где представлено государство Алтая, Теллурия.

В Республике Теллурии из обнаруженного в 2022 году теллура, согласно замыслу, делают галлюциногенные гвозди, которые вбивают в головы людям. Этот мотив соединяет разорванное действие. Теллурией правит загорелый и спортивный Трокар, который заботится о своих подданных почти как отец и регулярно спускается к ним с высоты горы. Использование теллура в этом государстве законно, а добыча и экспорт теллура обеспечивают благополучие трехязычного государства и мирное сосуществование элиты из нормандского крылатого легиона „Голубые шершни” и местных жителей. Маленькое государство вроде бы не имеет никакого значения в мировой политике, официально его признают всего 24 страны, но при этом оно играет решающую роль за счет торговли теллуrom. А спрос на теллур большой, ведь после вбивания в голову сделанного из него гвоздя пользователь переживает реализацию своих желаний и мечтаний. Теллур приносит счастье таким образом, что человек не теряет контроль над собой и способен контролировать свои желания. Повсюду персонажи ищут ощущения свободы, абсолюта, освобождения от обыденности. Почти в каждой главе герои говорят об эффекте, трансгрессивном характере теллура. Об этом говорит плотник, чья особая

³ См. „Название романа, поставленное в единственное число, говорит в пользу панъевразийской трактовки. „Теллурия” – явная аллюзия к „теллурократии”, центральному понятию неоевразийской философии Александра Дугина. ... Ненавистой „талассократии” Соединенных Штатов противостоит „теллурократия”, отождествляемая Дугиным с „внутриконтинентальными просторами Северо-Восточной Евразии (в общих чертах совпадающими с территориями царской России или СССР” – с территорией, которую как раз и занимает придуманная Сорокиным Теллурия.” – Дирк Уффельманн: *Дискурсы Владимира Сорокина*. Москва 2022, с.226-227.

наука и задача – вбить гвоздь в голову в нужное место, и об этом говорят множество разных пользователей. В главе XLVI Сергей Венедиктович Лукомский, ставший одним из учеников „Господа нашего Иисуса Христа”, дает подробную характеристику теллура:

Все меркнет, все бледнеет и гаснет рядом с божественным теллуrom. Этому продукту нет равных в мире наркотических веществ. Героин, кокаин, кислота, амфетамины – убожество рядом с этим совершенством. ... Вы знаете, в чем мощь теллура. Он возбуждает в мозгу нашем самые сокровенные желания, самые лелеемые мечты. Причем – мечты осознанные, глубокие, выношенные, не просто импульсивные позывы. ... Теллур, дарует вам целый мир. Основательный, правдоподобный, живой.⁴

В предпоследней главе, полемически обыгрывающей гинзберговский *Вопля*, мы читаем экстатическое прославление теллура: теллур освобождает из плена времени, творит новую реальность, оживляет, воскрешает мертвых, то есть дает шанс выйти за пределы человеческого существования:

Теллур, раздвигающий пределы человеческого!
Теллур, наполнивший людей уверенностью в прошлом, настоящем и будущем! Уверенность!
Счастье! Радость! До краев! До иступления! До закипания крови! До Великого Успокоения Души!
Теллур, чье имя – Преодоление Времени и Пространства!
Теллур, сделавший нас совершенными!
Теллур!⁵

Собственно говоря, при использовании теллура исчезает различие между имманентным и трансцендентным, точнее, „трансцендентное здесь стало имманентным”⁶. В придуманном Сорокиным мире человеческого существование на самом деле становится бездейственным, невесомым. Поскольку теллур вызывает подлинное ощущение реальности, человек даже не ищет радости от создания чего-либо, он довольствуется приобретением и употреблением этого наркотика, сакрализацией индивидуального опыта.⁷ Последняя глава, при всей

⁴ Владимир Сорокин: *Теллурия*. Москва 2013, с.406, 409, 410.

⁵ *Ibidem* с.435.

⁶ Станислав Львовский: *Третья психоделическая Владимира Сорокина, или „Теллурия”: пятьдесят глав о том, чего не может быть*, в: „Это просто буквы на бумаге...”. Владимир Сорокин: *после литературы*. Москва 2018, с.629.

⁷ В прозе Сорокина уже в *Сердцах четырех* просматриваются своего рода метафизические устремления. Начиная со второго периода творчества, автор

своей сентиментальности, лишь подтверждает этот опустевший мир, изображенный Сорокиным. Гаврила Романыч, бывший водитель у безымянной княгини, отказывается от использования теллура, а также от человеческого сообщества. Он отходит от мира, живет в одиночестве в лесу и возделывает землю.

Сюжет следующего романа Сорокина, *Манарага*, происходит в будущем, уже показанном в *Теллурии*, но здесь не идет речь о теллурических гвоздях. Изображается мир после кровожадной войны в 2037 году, где агрессия не прекратилась: „Война вроде прекратилась, а люди все бьют и бьют друг друга по мордам в магазинах, ресторанах, игровых зонах, на улицах, в борделях, в банках, в прачечных, в поездах дальнего следования”⁸. В этом постапокалиптическом, посткатастрофическом мире перестало существовать традиционное книгопечатание, а электроника одержала полную победу. Именно при таких обстоятельствах рождается обряд book’n’grill. Печатные издания теперь доступны только в музеях и библиотеках, и книга не ассоциируется с образами сохранения знаний и памяти, а скорее становится источником особого кулинарного наслаждения и в то же время символом потребительского общества, роскоши. Согласно истории происхождения, первой книгой, на которой был зажарен стейк, было произведение Джойса *Поминки по Финнегану*, украденное из Британского музея.

Первый стейк „приготовили и съели четверо великих мужей – психоаналитик, флорист, биржевой брокер и контрафоготист. ... Четверку джентльменов, подаривших миру новую моду, тогда окрестили „новыми битлами”: трое из них совпадали именами с ливерпульской четверкой: Джон, Джордж и Пол. Контрафоготиста звали Грегор. И те, и нынешние стремительно ворвались в послевоенный европейский мир. Да, после войны всем, всем вдруг отчаянно захотелось почитать.”⁹

ставит в центр своих произведений стремление человека во что бы то ни стало вырваться из тюрьмы телесности, материальности, из заключенности в здесь и сейчас. Именно поэтому в надежде пересечь эту грань, в жажде приобрести мистический трансцендентный опыт, действующие лица сорокинских произведений с величайшей безжалостностью обращаются как к другому, так и к собственному телу и материальности. Переходы границ и обряды преображения никогда не приводили к опыту успокоительного разрешения вплоть до публикации романа *Теллурия*.

⁸ Владимир Сорокин: *Манарага*. Москва 2017, с.174.

⁹ Ibidem с.15,16.

Слова читать, чтение, читатель приобрели новый смысл в этом пост-книжном мире: чтение – это сжигание книги¹⁰ для приготовления пищи. Причина сжигания книг – не идеологический вопрос, вопрос власти, как это случалось много раз в истории, а послевоенный обычай и обряд тех, кто живет в хороших финансовых условиях, в роскоши потребительского общества. Разные продукты готовятся на огне из разных книг, ценность еды определяется используемым топливом, то есть толщиной книги и качеством бумаги. Сорокин не в первый раз связывает литературные произведения и потребление (будь то наркотики или продукты питания). Как отмечают многие рецензенты *Манараги*, предшественником романа является рассказ *Concretные* из сборника *Пир* (2002), действие которого происходит в цифровом будущем.¹¹ Его герои – биороботы, любители литературных трипов, которые своими виртуальными челюстями и конечностями проникают во внутреннее (фиктивное) пространство книг и поедают тела литературных героев, и именно этот особый каннибализм заряжает их энергией, наполняя силой, необходимой им в первую очередь для удовлетворения своих телесных потребностей.

Главный герой и рассказчик произведения является членом нелегальной организации „Кухня”. 33-летний Геца Яснодворский родился в Будапеште. Его отец – белорусский еврей, а мать – татарка из Польши, оба бежавшие сюда от преследований православных и исламских фундаменталистов. Шеф-повар Геца готовит блюда исключительно на первых изданиях произведений русских авторов. Его уговорил выбрать это направление его наставник, Zokal. „Из семи поварят я был единственный русский. Трое жарили на английских книгах, двое на французских, один на испанских. Надо мной хоть и потрунивали, но уважительно: я рисковал, русский гриль тогда еще не был раскручен. ... Миф русской литературы оказался сильнее моих страхов.”¹² Из-за своей работы он постоянно был в разъездах, кочуя по всему миру, работал, например, в Германии, Франции, Швейцарии, Японии, Норвегии и Трансильвании. Рассказчик-путешествен-

¹⁰ О теме библиоклазма в литературе подробнее см. О.Н. Турышева: *Сожжение книг: новая семантика старого мотива: (на материале романа В. Сорокина „Манарага”)*, „Филологический класс” 2018, № 2 (52), с.141-145.

¹¹ О.Н. Турышева: *Читатель как персонаж гротескного сюжета*, „Уральский филологический вестник” 2020, № 1, с.78.

¹² Владимир Сорокин: *Манарага*. Москва 2017, с.19,20.

ник посвящает читателя в тайны своего ремесла, которое он считает незаконным, подпольным искусством своего времени.

Романы, как известно, печатались на разной бумаге. И гореть она может по-разному. Возможны как тление, так и вспышки, с последующим воспарением листов и прилипанием их к мясу или кружением над головами клиентов. ... А книга должна быть яркой: пылать и поражать. Опытный мастер обязан просчитать весь процесс как шахматную партию и хладнокровно балансировать над пропастью. Переплет, каптал, коленкор, картон, марлевые клапаны, пеньковый шнур, закладки, казеиновый клей, засушенные цветочки, книжные вши, клопы или тараканы в корешке – все это скрытые угрозы. Их необходимо учитывать.¹³

Геза хорошо знаком с физическими параметрами первых изданий, любит печатные книги, но, как ни странно, о самих произведениях почти ничего не говорит, так как, по его собственному признанию, русской классики в традиционном понимании не читал. На первый взгляд привлекательна разработанная им система ценностей, литературный канон Яснодворского. Помимо классики, он использует произведения Булгакова, Бабеля, Зощенко, Набокова и Платонова, то есть признанные, канонизированные, имеющие определенные культурные ценности тексты. По собственному признанию, он никогда не готовит пищу на произведениях писателей второго сорта и постсоветской литературы. Этому в некоторой степени противоречит тот факт, что у него есть клиенты, желающие стать похожими на великих писателей, мыслителей. Но отождествление удастся лишь отчасти: клиент, похожий на Толстого, философский вопрос Толстого *Много ли земли человеку нужно?* сводит к конкретным физическим потребностям: „Сколько человеку нужно воды? Сколько человеку нужно воздуха? Сколько человеку нужно одежды? ... Сколько человеку нужно мебели? Сколько человеку нужно денег? Сколько человеку нужно сна?“¹⁴ Другой клиент, который воображает самого себя Ницше, – зооморфное существо, гигант с лисьим лицом. Он просит Гезу приготовить часть своей груди на рукописи, написанной собственной кровью. Шеф-повар включает в свой дневник тексты обоих самозванных авторов и оценивает их: „Беда в том, что это – не канонические *дрова*, а новый *валежник*, выращенный ими на своем огороде. Кухня нужна

¹³ Ibidem с.7,8.

¹⁴ Ibidem с.93.

им для легитимации в собственных глазах и среди окружающих их безумцев.”¹⁵

В мире Сорокина знания и информация черпаются уже не из книг, а из продающейся кибернетической конструкции, умных блох, встроенных в человеческое тело. Эти имплантаты управляют Гезой, поэтому, подвергаясь воздействию этой техники, можно легко перепрограммировать его поведение и контролировать его сознание после неудачной миссии. Ему придется уничтожить молекулярную машину в горе Манарага, поскольку она способна выпускать молекулярные копии, почти идентичные первым изданиям, а это означает, что эксклюзивное, однократное чтение делается широко доступным, повторяемым в любое время и легализованным. После неудачи и стирания воспоминаний Геза полностью принимает план заговорщика Анри и с радостью участвует в его реализации. В нарисованном посткнижном мире вся уникальность исчезает не только из-за массовой репродукции книг, но и в результате потери человеком способности управлять сознанием и памятью. Однако этот процесс начался намного раньше, только в недрах горы Манарага читателю становится ясно, что скрывает в себе светлое будущее!

На первый взгляд, кажется, что опубликованный в 2021 году роман Сорокина *Доктор Гарин* дает некоторую надежду в этой постчеловеческой, посттрансцендентной вселенной. Главный герой произведения впервые появляется в романе *Метель*. Имя Гарина анаграмматически скрывает чеховского доктора Рагина. Сорокинский герой тоже размышляет о целях существования, природе добра и зла, людях, но в его путешествии в село Долгое все романтические представления теряются, остается только ломкий эгоизм, злоба на всех и все.¹⁶ Правда, именно поэтому он может выжить, потеряв обе ноги. В новом романе у него уже титановые конечности и он живет в одном из государств разваливающейся России, Республике Алтай, где является главным психологом санатория Алтайские Кедры. Здесь он ле-

¹⁵ Ibidem с.141.

¹⁶ Метель поглощает и растворяет в себе все, олицетворяя и представляя собой хаос. Герой не может контролировать ни пространство, ни время, он отчужден и от того, и от другого. В то время как препятствия пространства и природы очевидны, непреодолимость прошлого абстрагирована и представлена цитатностью. В этом случае интертекстуальность уже не означает встроенность в традицию, а скорее представляет собой повторение, вечное возвращение, которое и является источником катастрофы в интерпретации Сорокина.

чит карикатурно изображенных существ, напоминающих огромную задницу, которые когда-то правили миром и теперь просто ищут успокоения, желая избавиться от своих неврозов. (После ухода из санатория некоторые из них выступают в цирке.) Взрывающаяся неподалеку атомная бомба обрывает спокойную жизнь. Доктор Гарин снова отправляется в путь, а построение сюжета следует известной схеме приключенческих романов: судьба раскручивает новые и новые препятствия перед странствующим героем и дает ему возможность познакомиться с разными мирами и реальностями, которые, конечно, обусловлены русской классической литературной традицией и советской литературой.¹⁷ Так, он ходит среди анархистов, по помещицкой земле, по крестьянским имениям великанши Матрешки. Позже становится пленником и попадает в трудовой лагерь чернышей, которые были разработаны во время холодной войны, в ходе секретного военного эксперимента. Прежде чем они были окончательно уничтожены, им удалось сбежать и выжить в болоте. Все их тела покрыты шерстью, они нечувствительны к человеческим страданиям, безжалостны к своим говорящим на разных языках пленникам, которых, казалось бы, бессмысленно эксплуатируют. Спротивление бесперспективно, ослушавшегося бьют по голове и топят в болоте. Гарин может сбежать только с помощью одной девушки, переводчика-альбиноса. Персонажи романа чрезвычайно разнообразны, они являют собой разные версии человека, его новые формы. Также трудно решить, где проходит грань между человеческим и нечеловеческим.

Цель Гарина – добраться сначала до Барнаула, а потом до Хабаровска, чтобы найти свою любовь Машу. Эти попытки одновременно предсказуемы (известны, обыденны и шаблонны) и сюрреалистичны, фантастически, гротескно доведены до невозможности. Сказочную фантастику усиливают волшебные предметы, которые помогают герою именно тогда, когда он нуждается в помощи. Вслед за приключениями Гарина мы, конечно же, путешествуем и по пространству русской литературы, воспроизводящему характерные фигуры, героев и вопросы русской литературы XIX и XX веков. Доктор –

¹⁷ Ср. „Я формулирую для себя это так: ваш герой, Гарин, обходит старые владения русской и советской литературы. Попутно он ее оплодотворяет, желая вернуть к жизни...” Александр Архангельский: „*Пятеро маяковских и четверо конных*”. *Интервью с Владимиром Сорокиным*, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh> (19.02.2022).

одержимый читатель, читающий любую попавшуюся в руки печатную книгу. Более того, Сорокин включает эти тексты в ткань романа. С одной стороны, эти вставные фрагменты прерывают ход сюжета, а с другой – разворачивают своего рода альтернативную историю. Своим чудесным спасением доктор также обязан книге. На обложке издания XV века изображена белая ворона, и в книге нет слов, только рисунки. Он сжигает эту книгу, чтобы согреться у огня, и, следуя магическому ритуалу, найденному на последней странице, избегает обморожения.

До последнего момента Гарин считает своей задачей лечить и помогать другим людям. Александр Генис называет его достойным наследником таких докторов-гуманистов, как Чехов, Булгаков и Живаго.¹⁸ Однако следует также отметить, что манера речи доктора Гарина мало напоминает язык тонкого мыслителя, так как он постоянно использует различные поговорки, пословицы, крылатые фразы, сентенции.¹⁹ Но несомненно, что ему удалось сохранить веру в интеллект, разум, который, по его мнению, побеждает хаос.

... как правильно, когда есть путь, правильный путь. Я следую своему пути, я выбрал его, я следую ему. Непреклонно, последовательно. С каждым движением я преодолеваю мировой хаос. И не только преодолеваю, но и перестраиваю границу хаоса, соприкасающуюся с моим движением, моей волей. Осознанный путь структурирует безвольный хаос. И хаос перестает быть хаосом. Он становится частью моего пути...²⁰

Вот почему некоторые критики считают, что Сорокин дает шанс на надежду, шанс на преодоление хаоса и пустоты. Однако я считаю пародийным моментом провозглашение высмеиваемого в вольтеровском Кандиде оптимизма Лейбница, как беспроblemного, безмятежного взгляда на жизнь. Несмотря на пережитые ужасы, доктор Гарин приходит к осознанию того, что этот мир – самый лучший во Вселенной. Землетрясение в Лиссабоне поколебало оптимизм Просвещения, и построенный на клише постапокалиптический мир Сорокина, при всей его сентиментальности, остается провозглашением безна-

¹⁸ Александр Генис: *Мешок без дна. О романе Владимира Сорокина „Доктор Гарин“*, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/18/meshok-bez-dna> (14.02.2022).

¹⁹ Стоит отметить, что за год до публикации *Доктора Гарина* Сорокин выпустил книгу своих авторских пословиц под названием *Русские народные пословицы и поговорки*.

²⁰ Владимир Сорокин: *Доктор Гарин*. Москва 2021, с.385.

дежности, пустоты и метафизической безысходности. На мой взгляд, этот мотив стал слишком банальным в творчестве Сорокина. Но нельзя отрицать, что при всех своих преувеличениях диагноз Сорокина, его посткатастрофические видения стали горькой, гротескной реальностью нашего времени. Это доказывает, что тексты Сорокина тесно связаны с теоретическими, политическими, социальными и культурными идеями и проблемами нашего времени. Тем не менее более важными, чем футурологический прогноз, являются антропологические проблемы, поскольку в мире Сорокина ничего не осталось нетронутым, все находится в состоянии разрыва, распада, исчезновения, перманентной трансформации. Это так же верно в отношении стран, языков, книг и понятий, как и в отношении человека.

REFERENCES:

- Arhangel'skij A., *Pyatero mayakovskikh i chetvero konnykh*. Interv'yu s Vladimirom Sorokinym, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh> (Архангельский А., *Пятеро маяковских и четверо конных. Интервью с Владимиром Сорокиным*, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh> (19.02.2022))
- Genis A., *Meshok bez dna. O romane Vladimira Sorokina „Doktor Garin“*, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/18/meshok-bez-dna> (Генис А., *Мешок без dna. O романе Владимира Сорокина „Доктор Гарин“*, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/18/meshok-bez-dna> (14.02.2022)).
- L'vovskij S., *Tret'ya psihodelicheskaya Vladimira Sorokina, ili „Telluriya“: pyat'desyat glav o tom, chego ne mozhет byt', v: „Eto prosto bukvy na bumage...“*. Vladimir Sorokin: *posle literatury*. Moskva 2018, s.589-633. (Львовский С., *Третья психоделическая Владимира Сорокина, или „Теллурия“: пятьдесят глав о том, чего не может быть, в: „Это просто буквы на бумаге...“*. Владимир Сорокин: *после литературы*. Москва 2018, с.589-633).
- Morozova K., Yarovaya N., *Al'ternativnaya karta Rossii i Evropy po „Tellurii“ Sorokina*, <http://www.lookatme.ru/mag/how-to/books/197235-sorokin-map> (Морозова К., Яровая Н., *Альтернативная карта России и Европы по „Теллурии“ Сорокина*, <http://www.lookatme.ru/mag/how-to/books/197235-sorokin-map> (29.01.2022)).

- Sorokin V., *Manaraga*. Moskva 2017. (Сорокин В., *Манарага*. Москва 2017).
- Sorokin V., *Doktor Garin*. Moskva 2021. (Сорокин В., *Доктор Гарин*. Москва 2021).
- Sorokin V., *Telluriya*. Moskva 2013. (Сорокин В., *Теллурия*. Москва 2013).
- Turysheva O.N., *Sozhzhenie knig: novaya semantika starogo motiva: (na materiale romana V. Sorokina „Manaraga“)*, „Filologicheskij klass” 2018, № 2 (52), s.141-145. (Турышева О.Н., *Сожжение книг: новая семантика старого мотива: (на материале романа В. Сорокина „Манарага“)*, „Филологический класс” 2018, № 2 (52), с.141-145).
- Turysheva O.N.: *CHitalel' kak personazh grotesknogo syuzheta*, „Ural'skij filologicheskij vestnik” 2020, № 1, с.74-89. (Турышева О.Н., *Читатель как персонаж гротескного сюжета*, „Уральский филологический вестник” 2020, № 1, с.74-89).
- Uffelmann Dirk, *Diskursy Vladimira Sorokina*. Moskva 2022. (Уффельманн Дирк, *Дискурсы Владимира Сорокина*. Москва 2022).

ОЛЬГА ГРИНЕВИЧ

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы
(Гродно, Беларусь)

ORCID: 0000-0003-3831-805X

e-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru

**ТРАВМА ЭМИГРАЦИИ В ПОЭЗИИ БАХЫТА КЕНЖЕЕВА
(СБОРНИК *ОСЕНЬ В АМЕРИКЕ*)**

**THE TRAUMA OF EMIGRATION IN BAKHYT KENZHEEV'S
POETRY (A COLLECTION *AUTUMN IN AMERICA*)**

Abstract

The article discusses the features of trauma of emigration in the poetry of B. Kenzheev, in particular, in his collection of poems *Autumn in America*. The poems primary focus on the experience of exile as well as on attempts of structuring it following previous literary examples of Ovid, Pushkin, Boratynsky, Mandelstam, Nabokov, in whose works the “text of exile” had been shaped. The poems form a single semantic field in which centripetal and centrifugal connections are traced: on the one hand, a semantic conflict is created due to different points of view regarding the same event; on the other hand, an attempt is made to streamline chaos at the level of rhythm, plot, genre and intertextual connections. This contributes to the stereoscopic vision of the situation of exile. Such stereoscopy brings together the literary experience of previous eras into a single focus and shows the continuity of cultural memory.

Keywords: B.Kenzheev, topos of exile, supertext, emigration trauma, intertext

Бахыт Кенжеев эмигрировал из СССР в Канаду в 1982 году. Его творчество 1980-1990-х гг. можно рассматривать как пример преодоления травматического опыта эмиграции. Для поэзии Кенжеева характерны метапоэтическая рефлексия, интертекстуальность, обращение к классическим жанрам и мотивам (элегия, послание, романс,

мотив дружеского пира, прогулки и так далее), вследствие чего личный опыт эмиграции проживается и оформляется на письме с учетом существующих поэтических образцов и вариантов реализации этой темы. Данные поэтические образцы можно объединить в единый свертхтекст не только на основании семантических критериев (общая тема, мотивы), но и на основании коммуникативной ситуации (обращение к друзьям, находящимся по ту сторону границы, или к единомышленникам, автокоммуникация), речевых стратегий (мысленная прогулка по знакомым местам, противопоставление прошлого и будущего, жалобы на свое положение, просьбы о помощи).

М.Л. Андреев выделяет топос поэта-изгнанника, который реализуется в трех моделях поведения в ситуации изгнания¹. Первая модель формируется в творчестве Овидия, который впервые дает поэтическое осмысление темы изгнания. Ключевыми мотивами в овидиевском варианте текста изгнания являются мотивы вины и надежды на оправдание. М.Л.Гаспаров выявляет систему риторической организации стихов Овидия об изгнании (*Скорбные элегии* и *Письма с Понта*), в которой выделяются четыре главные темы: „невзгоды изгнанника, память друзей, милость властей, сила поэзии. В поэтическом мире понтийских элегий эти темы соотносятся как настоящее, прошедшее, будущее и вечное”². Вторая модель поведения изгнанника, по мнению М.Л. Андреева, представлена в творчестве Данте, который вводит „мотив моральной стойкости, любви к родине вопреки и поверх ее несправедливого суда”³. Эту модель дополняет Петрарка, вводя мотив уединения, культивируя одиночество поэта как его главную ценность. Завершает формирование изгнаннического мифа Тассо, изгнанник во втором поколении, который возводит личный опыт на уровень универсальной судьбы поэта – „каждого подстерегает изгнание, темница, безумие. Рядом с образом поэта как любимца богов впервые встал образ поэта как невольника своей судьбы”⁴.

В русской литературе тема изгнания получила широкое распространение под влиянием внутри- и внелитературных факторов. Внелитературная ситуация (противостояние поэта и власти) наклад-

¹ М.Л.Андреев: *Данте – Петрарка – Тассо: топос поэта-изгнанника*, „Диалог со временем” 2018, Вып. 62, с.359-365.

² М.Л.Гаспаров: *Овидий в изгнании*, в: *Овидий: Скорбные элегии. Письма с Понта*. Москва 1978, с.189-224.

³ М.Л.Андреев: *Данте – Петрарка – Тассо: топос поэта-изгнанника...*, с.359.

⁴ *Ibidem*, с.365.

дывается на тот или иной вариант культурного мифа. Ю.М. Лотман описывает две „мифологические” модели, которые организуют сюжет побега/изгнания. Первая модель формируется в культуре Просвещения, вторая – в культуре романтизма:

Мир разделен на две сферы: область рабства, власти предрассудков и денег: „город”, „двор”, „Рим” – и край свободы, простоты, труда и естественных, патриархальных нравов: „деревня”, „хижина”, „родные пенаты”. Сюжет состоит в разрыве героя с первым миром и добровольном бегстве во второй. Его разрабатывали и Державин, и Милонов, и Вяземский, и Пушкин. ...

Аналогичный сюжет романтизма строится иначе. Универсум романтической поэзии разделен не на два замкнутых, противопоставленных мира: рабский и свободный, а на замкнутую, неподвижную сферу рабства и вне ее лежащий безграничный и внепространственный мир свободы. ... Романтический сюжет освобождения – это не переход, а уход. Он имеет исходную позицию – и *направление* вместо конечной точки⁵.

В контексте разработки топоса изгнанничества первый сюжет связан с инверсией овидиевского варианта развития темы (противопоставление дикого, „варварского” пространства ссылки и Рима, который представляет культурный центр), второй – с мотивом уединения Петрарки (романтический изгнанник одинок). Оба варианта могут взаимодействовать, как, например, в стихотворении Е.А.Боратынского *Последний поэт* (1835). Здесь противопоставлены не культура и варварство, а культура и цивилизация, античность и „железный” XIX век. Таким образом, пространственная оппозиция заменяется временной, и направление бегства лирического героя неясно: как романтический герой-изгнанник, не найдя уединения на земле, он направляется к свободной стихии моря,

но в смущение приводит
Человека вал морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой!⁶

Б. Кенжеев использует культурную топику для оформления собственного сюжета изгнанничества, при этом заимствует и перерабатывает разные, порой противоположные по смыслу „мифологичес-

⁵ М.Ю.Лотман: *Анализ поэтического текста*, в: Ю.М.Лотман: *Структура художественного текста. Анализ поэтического текста*. Санкт-Петербург 2018, с.505-506.

⁶ Е.А.Боратынский: *Стихотворения. Поэмы*. Москва 1982, с.276.

кие” модели. В корпусе текстов Б. Кенжеева можно выделить два сборника, формирующие авторский „текст изгнания”. Тематически и композиционно они повторяют структуру аналогичного авторского сверткста Овидия: *Скорбным элегиям* соответствует сборник *Осень в америке*⁷, *Письмам с Понта – Послания*. В первом после эмиграции сборнике *Осень в америке*, состоящем из стихотворений 1982-1987 годов, осуществляется первичное осмысление личного опыта сквозь призму существующих литературных образцов. Апелляция к собственному опыту, личной травме отражается на субъектной структуре сборника: большая часть стихотворений написана от лица лирического „я”.

Одной из центральных тем сборника является вывод Овидия о том, что все личные невзгоды поэта оправдываются и нивелируются существованием вечного, вневременного плана бытия, который обеспечивается поэтическим творчеством. В первом стихотворении сборника Б. Кенжеев обращается к образу вечности, подключая библейский (новозаветный) контекст:

Душа моя тянется к дому. И видит – спасения нет.
Оно достаётся другому, однажды в две тысячи лет.
И то – исключительно чудом, в которое Томас, простак,
не в силах поверить, покуда пробитого сердца в перстах
не стиснет⁸.

Если вечность у Овидия достигается с помощью поэтического слова, то Кенжеев проблематизирует утверждаемый в Евангелии сакральный статус слова во второй половине строфы:

И ты, собеседник, как в чёрную воду глядел,
в созвездиях, в листьях осенних, когда мы с тобой не у дел
остались. Состарилось слово, горит, превращается в дым.
Одним в полумраке багровом рождаться. А что же другим?⁹

Интертекстуальное оформление этого фрагмента на метрическом (шестистопный трехсложник) и образно-мотивном (образы дыма, звезд, черной воды) уровнях отсылает к Манделъштаму:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.

⁷ Авторская орфография.

⁸ Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

⁹ Ibidem.

Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками звезда¹⁰.

Кроме того, использование идиомы „как в воду глядел” можно интерпретировать как отсылку к поэтике Мандельштама, для которой характерно встраивание идиом в образную ткань стихотворения¹¹. Происходит буквализация мандельштамовской метафоры (речь с привкусом несчастья и дыма – слово горит, превращается в дым), а единичность и сакральность Рождества приобретает характер случайного, но повторяющегося события: спасение достается *другому* (первая часть строфы), „*одним ...* рождаться, а что же *другим?*”¹² (вторая часть строфы).

Смысл фигуры Мандельштама для „изгнаннических” стихов Кенжеева рассмотрена нами ранее на примере стихотворения *Года убегают. Опасностью древней...* (1988), где он выступает в качестве одного из поэтов-изгнанников, наряду с Пушкиным и Боратынским¹³. Следует добавить, что в цитируемой аллюзии на мандельштамовский текст важно обращение к собеседнику, отсылающее к эссе О.Мандельштама *О собеседнике* (1913, 1927). В данном эссе Мандельштам, цитируя стихотворение Е.А.Боратынского *Мой дар убог и голос мой негромок...* (1828), отмечает, что собеседником поэта, его главным адресатом является не современник, а „читатель в поколеньи”: „обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета”¹⁴. Из этого коммуникативного статуса вытекает одиночество поэта, его разъединенность со своей эпохой, коллизия „поэта и черни”. Этот разрыв компенсируется за счет обращения к другому собеседнику – „читателю в потомстве”. Для того чтобы определить значение такого рода коммуникации для поэзии, Мандельштам обращается к пространственным метафорам:

¹⁰ О.Э.Мандельштам: *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе*. Москва 2017, с.178.

¹¹ П.Успенский, В.Файнберг: *К русской речи. Идиоматика и семантика поэтического языка О.Мандельштама*. Москва 2020.

¹² Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

¹³ О.А.Гриневиц: *Эстетическая норма и ее нарушение в структуре сверхтекста (на материале усадебного текста русской литературы)*, в: *Норма и отклонение в литературе, языке и культуре*. Гродно 2021, с.56-65.

¹⁴ О.Э.Мандельштам: *О собеседнике*, в: *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе*. Москва 2017, с.296.

Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание сказать ему то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей его реальной полноте. Я позволю себе сформулировать это наблюдение так: вкус сообщительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно бурлить собственную душу. Но обмениваться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с „огромного размера дистанцией”, какая предполагается между нами и неизвестным другом – собеседником.

В художественном мире Кенжеева такой диалог возможен не только с потомками, но и с предшественниками. „Огромного размера дистанция”, получившая у Мандельштама метафорическое временное измерение, возвращает себе прямое значение и пространственные характеристики за счет апелляции к коммуникативному статусу изгнанника, разлученного с родиной. В результате точка зрения на ситуацию изгнания оказывается стереоскопичной: с одной стороны, эта ситуация рассматривается с позиции поэтического опыта предшественников (категория времени), с другой – с позиции собственного биографического опыта (категория пространства). В заглавии цикла и во всех стихотворениях упоминаются географические и топографические реалии. Образуется пространственно-временное двоемирие: отдельные городские локусы и детали пейзажа являются маркерами реального пространства, которые соотносятся с пространством ирреальным (сон, воспоминание, вымысел):

Осень в америке. Остроконечные крыши
крашены суриком, будто опавшие листья
клёнов и вязов. На улицах чище и тише,
чем в лихорадочных снах. По движениям кисти
видно: художник не спит за своей акварелью.
Ратуша, голуби, позеленевшие шпили
трезвых соборов. Прохожий не грустен, скорее
просто задумчив. Письмо ли потеряно – или
жизнь, что обрывок газеты, под ветром несётся?
Или и впрямь настоящее – только цитата
из неизвестного? Полно отыскивать сходство
между чужим и своим, уязвившим когда-то
и отлетевшим.

Основная авторская стратегия, объединяющая разные стихотворения сборника, – гармонизация хаоса, попытка сориентиро-

ваться в противоречивой системе координат. Ощущение хаоса и противоречивости выражается семантикой пограничности. Образ границы является сквозным для всего сборника:

И в поле у самой границы ночует и стонет во сне”; „и там, за железной дорогой, у самой стены городской”; „Смотри, любимая, бледнеет ночь, гора / Над городом, граница сна и яви”; „И собственной кровью наполненный шприц, / пронзив перегар городов и границ, / не лечит”; „В вермонтском безлюдье, у самой границы / с Канадой¹⁵.

Лирический герой ощущает свое пограничное положение не только в пространственно-временном плане, но и в психологическом, что отражается на субъектном уровне. Сопоставление жизненного опыта с опытом чтения (литературным „текстом изгнанничества”) приводит к ощущению противоречия и становится источником травмы:

Ну что молчишь, раскаявшийся странник?
Промок, продрог?
Ты – беженец, изгой, а не изгнанник,
И не пророк.

Держись, держись за роль в грошовой драме,
Лишь вдохновения не трать.
Лицом к лицу с чужими городами
Учись стоять¹⁶.

Речевая стратегия автокоммуникации контрастирует со сформулированным Мандельштамом статусом поэта в диалоге с потомками. И преодоление травмы у Кенжеева осуществляется посредством обращения к слову (парадоксальному, поскольку в предшествующем стихотворении его сакральный статус ставился под сомнение) и при помощи авторефлексивного удвоения адресата (лирического „я”):

А если смерть, и нет пути обратно,
Давай вдвоём
Мурлыкать песенку о невозвратном,
Читай – родном,

О тех краях, где жили – не тужили,
Перемогая страх,
Где небольшие ангелы кружили
В багровых небесах¹⁷.

¹⁵ Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Встраиваемая в семантическую структуру система оппозиций противоречива и создает смысловой конфликт. В одних стихотворениях цикла происходит соотнесение жизни и литературы и описывается травматический опыт столкновения с реальностью, которая представляет собой „живую жизнь”: „Любители жизни живой, / сойдясь с неприкаянной силой, назвали её роковой”¹⁸. В других стихотворениях возникает оппозиция жизни и смерти, и обыгрывается она в русле литературной традиции „текста изгнанничества”, когда эмиграция воспринимается как символическая смерть. Кенжеев использует эту метафору, обращаясь к образу души, покидающей тело.

Тема смерти также приобретает полифоническое освещение. Столкновение разных смыслов отражается в характере рецепции библейского текста: если в первом стихотворении цикла преобладает бытийный план, показана вечная повторяемость библейских событий (сцена погребения Христа), то в стихотворении, адресованном С. Гандлевскому, возникают апокалиптические мотивы, оформленные в травестированном ключе, на фоне подчеркнуто бытового описания городского пейзажа:

Вечер. Октябрь. На углу, где табак и газеты,
некто небритый торгует гашишем. Устало
сердце колотится. Писем по-прежнему нету.
Глядь – а под дверью цветная реклама журнала

„Армагеддон”. Принесли и ушли, адвентисты.
Нету на них ни процесса, дружок, ни посадки.
Сей парадиз, обустроенный дивно и чисто,
тоже, как видишь, имеет свои недостатки¹⁹.

Само обращение к библейскому тексту иронически обыгрывается как подключение к традиции русской культуры с ее приверженностью к решению „вечных вопросов”:

Наблюдается фора, однако,
в виде отечества – даром ли мы, россияне,
и без второго пришествия съели собаку
в эсхатологии и богословском тумане²⁰.

Разные векторы осмысления поставленных проблем формируют ключевую оппозицию цикла: хаос – космос. Хаотическое столкно-

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

вание разных типов пространства и времени, точек зрения, смыслов компенсируется рядом формальных признаков.

Один из способов преодоления хаоса заключается в ритмическом упорядочивании текстов. Все стихотворения написаны силлаботоническими размерами, требующими наибольшей ритмической организованности. Только 3 стихотворения из 30 написаны логоэдром, который, как отмечает М.Л.Гаспаров, представляет собой форму прозаизации стиха²¹, и одно – белым ямбом. Встречаются и сверхорганизованные формы, например, хорей с внутренней рифмой и цезурой:

Льётся даром с языка, мучит и калечит
мусорная музыка урождённой речи.
Остриём карандаша ранит и отпустит,
затерявшись в ландыше, в заячьей капусте²².

В этом стихотворении наиболее очевидны внутренние противоречия: традиционному представлению о сакральности языка, действенности слова противопоставлена „мусорная музыка”, что отсылает к метапоэтическому стихотворению А.Ахматовой *Когда б вы знали из какого сора...* Подвергнута сомнению терапевтическая функция речи, которая здесь „ранит и калечит”, хотя в других стихотворениях поэзия, музыка, напевание мелодии представлены как способы преодоления травмы:

Слышишь, как тихо в подземных звенит переходах

старая музыка? Господи, чуть ли не „Let It Be” заливается, крепнет в ушедшей улыбке.
Холодно, сухо... Любить эту песенку, этот свет, безошибочный лад электрической скрипки...;

Тень Баратынского склонится надо мной
С его заветной заграницей.
Я дальней музыке учился по нему,
Сиял Неаполь, пароходы плыли...;

Не болтать и не плакать по дому,
одиночество честно терпеть
да под утро ребёнку больному
колыбельную песенку петь...²³.

²¹ М.Л.Гаспаров: *Русский стих начала XX века в комментариях*. Москва 2001, с.130.

²² Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

²³ Ibidem.

Обращение к силлабо-тонике означает следование классической традиции русской поэзии, однако это характерно для творчества Кенжеева в целом, поэтому необходимо обратить внимание на стихотворение „*Вот церковь, – я сказал, – Петра и Павла...*”, написанное белым ямбом и выбивающееся из этой традиции. Сюжет стихотворения – посещение разрушенного храма, который представлен как символ России:

Вот церковь, – я сказал, – Петра и Павла.
Она давно заброшена. Когда-то
в ней овощи хранили, а однажды
решили клуб открыть, однако быстро
задумались – ведь кладбище вокруг!
Перепахать хотели, но, как я
слыхал, районный эпидемиолог
не разрешил. А кладбище и клуб –
две вещи несовместные. Хотя, –
я засмеялся, – под иным углом
мне вся моя отчизна предстаёт
огромным сельским клубом, в бывшей церкви,
среди могил...” Я долго рассуждал,
но спутники мои не улыгнулись²⁴.

Этот сюжет отсылает к традиции жанра прогулки, распространенном, например, в усадебной поэзии XIX века и включающим перечень топонимов („общих мест”). В качестве интертекстуального фона можно упомянуть стихотворения А.С. Пушкина *Вновь я посетил...*, Е.А.Боратынского *Занушение*. Внимание в этих стихотворениях сосредоточено на несовпадении воспоминания о посещаемых некогда местах и их нынешнего облика, что побуждает лирического героя к рассуждению о быстротечности и разрушительности времени. У Кенжеева наблюдается заострение противоречий, характерных для этого сюжета:

Мы обошли несчастную церквушку
и замерли. В одном окне была
проломана решётка. Я, подставив
какой-то ящик, подтянулся на
руках и стал протискиваться в
дыру. Там не хватало одного,
от силы двух железных прутьев, так что
и при моём – весьма субтильном – тело –
сложенье было трудно. Оцарапав
бок, рассадив ладонь, переводя

²⁴ Ibidem.

дыхание, я всё-таки пролез
 в просторный полумрак, и прыгнул на пол,
 и руки отряхнул. Запахло тленом,
 гниением и калом, голубиным
 помётом, запустением. Иные
 из фресок расплылись, другие были
 попорчены зубилом. Однорукий
 Христос (академического стиля
 начала века) шествовал по водам
 к ободранной стене, где красовался
 обрывок ситца с надписью „Да здра...”
 Невыносимо стало мне.

Лирический герой Кенжеева обращается не к личной памяти, а к исторической, находя в руинах церкви следы разных исторических эпох. В результате традиционный финал трансформируется. В жанре прогулки лирический герой, как правило, подходит к месту памяти (могила предка или человека, связанного с посещаемым местом) и мысленно обращается к духу умершего. Лирический герой Кенжеева рассматривает снимок, сделанный во время прогулки, на котором запечатлен он сам:

Цветное фото,
 фигурка диссидента, и решётка,
 и надпись черной краской: „ХОДА НЕТ”,
 и яблоко червивое на чьей-то
 могиле безымянной...²⁵.

Сюжетная канва жанра прогулки повторяется: упоминается чья-то могила, однако она безымянная, и коммуникативный контакт с „духом места” невозможен. И если у Пушкина и Боратынского лирический герой обретал успокоение в мыслях о будущих потомках или в памяти об умерших, то у Кенжеева он смотрит на собственную фотографию в „загробных” декорациях. Таким образом, ослабление формальной организации стиха фиксирует нарушение жанровой традиции, однако сам факт обращения к ней является одним из способов упорядочивания хаоса.

Этот способ используется и в других стихотворениях цикла, где можно проследить традиции жанра послания, элегии, романса. Помимо жанровой и ритмической кодификации, формой упорядочивания хаоса является обращение к традиции „текста изгнания” через посредство наиболее ярких фигур русской поэзии, ассоциируемых

²⁵ Ibidem.

с эмиграцией и ссылкой. В стихотворениях цикла присутствуют отсылки к творчеству Овидия, Пушкина, Боратынского, Мандельштама, Набокова. Их можно поделить на две группы.

Первую группу составляют эксплицированные указания на прецедентные фигуры русской эмиграции („текста изгнанничества”). В стихотворении *Стихи Набокова. Америка. Апрель...* не только упоминается фамилия одного из самых популярных среди представителей советской неофициальной культуры писателей-эмигрантов, но и присутствует скрытая цитата:

Разлукой мучаясь, с трудом переходя
В разряд теней, довольных малым,
Вдруг видишь, что асфальт в испарине дождя
Сияет нефтью и опалом²⁶.

Образ радужного пятна на асфальте отсылает к сцене из романа *Дар* – главного русскоязычного романа Набокова о судьбе изгнанника:

Когда же Федор Константинович вышел на улицу, его обдало (хорошо, что надел) влажным холодком: пока он мечтал над своими стихами, шел, по-видимому, дождь, вылощив улицу до самого ее конца. Фургон уже не было, а на том месте, где недавно стоял его трактор, у самой панели осталось радужное, с приматом пурпура и перистообразным поворотом, пятно масла: попугай асфальта²⁷.

Пятно масла на асфальте, как и зеркальная дверца шкафа, которую упомянутый в цитате фургон привез в начальной сцене романа, – это визуальное воплощение символического образа границы между реальностью и воображением/воспоминанием. Образ тени из стихотворения Кенжеева также соотносится с состоянием пограничности и отсылает к Набокову, который, в свою очередь, разрабатывает традицию овидиевского „текста изгнанничества”. По наблюдению Т.Е. Автухович, эта традиция связана с топосом Элизиум и кодируется оппозициями жизнь – смерть, память – забвение, явь – сон:

Так, намеченный уже Овидием мотив недозволенного в реальности беспрепятственного в воображении/пространстве текста путешествия в утраченный мир разрабатывается Набоковым в ситуациях сна и воображаемого возвращения на родину, которые в его стихах отчетливо противопоставлены и в полной мере мифологизированы,

²⁶ Ibidem.

²⁷ В. Набоков: *Дар*. Санкт-Петербург 2014, с.39.

и это свидетельствует ... о своеобразной проекции пространства подземного мира на мир земной²⁸.

Набоковский интертекст у Кенжеева не ограничивается прозой: оппозиция речи и молчания разрабатывается с опорой на стихотворение Набокова *Как я люблю тебя...*, где рефрен „молчи” появляется при реализации „пограничного” сюжета перехода между мирами:

В.Набоков	Б.Кенжеев
<p>Как я люблю тебя. Есть в этом вечернем воздухе порой лазейки для души, просветы в тончайшей ткани мировой. Лучи проходят меж стволами. Как я люблю тебя! Лучи проходят меж стволами, пламенем ложатся на стволы. Молчи. Замри под веткою расцветшей, вдохни, какое разлилось – зажмурься, уменьшись и в вечное пройди украдкой насквозь²⁹.</p>	<p>Ни месяца, ни звёзд в оконной яме. Сплошная канцелярская возня В приёмной вечности, с её секретарями, Просителями... только у меня Осталось мало времени, а силы И вовсе нет... и ты меня простила, А я – тебя. Давно уже. Молчи. ... Всё позади. И я тебя люблю. (<i>Ни месяца, ни звёзд в оконной раме...</i>).</p> <p>Ревёт мотор, гудит, по крыше бьёт вода, Сады, витрины, развороты. Я одиночества такого никогда... Молчу, молчу. У всех свои заботы.</p> <p>Молчу, дрожу, терплю, грядущего боюсь, Живу шипением пластинок Затёртых, призрачных, и больше не гожусь Для просвещённых вечеринок³⁰. (<i>Стихи Набокова. Америка. Апрель...</i>).</p>

²⁸ Т.Е.Автухович: *Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики*. Минск 2005, с.71.

²⁹ В.Набоков: *Стихотворения и поэмы*. Москва 1991, с.260.

³⁰ Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

Для творчества Набокова характерна преемственная по отношению к Овидию мысль о том, что творчество, представляя план вечности, является способом изживания травмы: „Став источником его творчества, память умирала в тексте”³¹. В цитируемых отрывках наблюдается характерная для всего цикла Кенжеева тенденция к прозаизации и „обытовлению” ключевых семантических слагаемых „текста изгнанничества” – образа вечности и связанной с ней темы творчества, как и самой мысли об изживании травмы посредством поэтической речи.

Кенжеев обращается к Овидию не только через посредство Набокова, но и напрямую в стихотворении *Вот элемент пейзажа, чтобы унять глаза...*:

Так тишины хотелось – только мешал сплошной
шорох и дальний шелест в раковине ушной.
Это в дунайских плавнях старый Назон поёт
физику твёрдых, давних серо-зелёных вод³².

С Овидием ассоциируется образ моря, символизирующий границу. Как отмечает Б.А.Успенский, „по архаическим представлениям ... потусторонний мир отделялся от нашего, посюстороннего мира, водным пространством, и путешествие на тот свет мыслилось именно как преодоление этого пространства”³³. В этом контексте примечательно упоминание Аники-воина, который в одном из фольклорных сюжетов встречается со Смертью, при этом в стихотворении он соприкасается с замерзшей („мертвой”) водой: „Что ж ты, Аника-воин, по молодому льду / бродишь среди промоин, мучаясь на ходу?”³⁴. Следовательно, образ тени в цитируемом выше стихотворении соотносится с оппозицией жизни и смерти, которая возникает в *Скорбных элегиях* Овидия и образует единое ассоциативное поле. В него включается и образ Баратынского, дважды упоминаемого в цикле:

³¹ Т.Е.Автухович: *Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики*. Минск 2005, с.70.

³² Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

³³ Б.А.Успенский: *Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале „Хождения за три моря” Афанасия Никитина)*, в: Б.А.Успенский: *Избранные труды в двух томах*. Том первый: *Семиотика истории*. Москва 1994, с.258.

³⁴ Б.Кенжеев: *Осень в америке*, <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2> (01.03.2022).

Тень Баратынского склонится надо мной
 С его заветной заграницей.
 Я дальней музыке учился по нему,
 Сиял Неаполь, пароходы плыли

...
 Ночь царствует. Витийствует гроза.
 Глаза опухшие закрыты.
 На свете счастья нет, как некогда сказал
 Один отказник знаменитый;

Не спрашивай. Лучше налей
 за то, как судьбу умолял Баратынский
 не трогать его чертежей,
 как друг его лучший, о том же тоскуя,
 свалился, чудак-человек,
 последним поэтом – в пучину морскую,
 звездой – на мурановский снег³⁵

В обоих отрывках происходит соотнесение двух прецедентных фигур – названной и неназванной. Судьбы Боратынского, как и упоминаемых выше Овидия и Набокова, схожи общим топосом смерти на чужбине. Неназванные прецедентные имена можно реконструировать на основании интертекстуального анализа. „Один отказник знаменитый” – это Пушкин, что понятно из прямой цитаты, а „друг его [Боратынского – О.Г.] лучший” – Мандельштам, цитировавший стихотворение *Мой дар убог и голос мой негромок...*, называя „читателя в потомстве” другом автора. И Пушкин, и Мандельштам – ссыльные поэты, внесшие свой вклад в формирование „текста изгнанничества” в русской литературе.

Таким образом, в цикле *Осень в америке* отражается первый этап осмысления травмы эмиграции в творчестве Б.Кенжеева. Психологическая, ценностная, эмоциональная дезориентация выражена в нарушении логических связей, противоречивом осмыслении системы семантических оппозиций, образах пространственно-временной и культурной пограничности (сон, воспоминание, руины, море). В то же время, предпринимается попытка преодоления хаоса на ритмическом, жанровом, интертекстуальном уровнях при помощи соотнесения собственного биографического опыта с литературными прецедентами. Помимо организующей весь сборник оппозиции хаоса и космоса в нем образуется единое семантическое поле с системой внутренних связей и разных точек зрения на один и тот же предмет. Это способствует стереоскопичности видения ситуации изгнания. Та-

³⁵ Ibidem.

кая стереоскопичность собирает в единый фокус литературный опыт предшествующих эпох и показывает непрерывность культурной памяти. В следующем поэтическом сборнике *Послания* используется противоположная стратегия: отчуждение травматического опыта, взгляд на событие со стороны. Лирический герой примеряет по отношению к себе и своим адресатам разные литературные маски, а интертекстуальное пространство сборника сгущается, происходит наложение разных контекстуальных полей.

REFERENCES:

- Andreev M., *Dante – Petrarka – Tasso: topos poeta-izgnannika*, v: „Dialog so vremenem“ 2018, Vol. 62, s. 359-365. (Андреев М., *Данте – Петрарка – Тассо: тоpos поэта-изгнанника*, „Диалог со временем“ 2018, Вып. 62, с.359-365.)
- Avtukhovich T., *Poeziia ritoriki: ocherki teoreticheskoi i istoricheskoi poetiki*. Minsk 2005. (Автухович Т., *Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики*. Минск 2005.)
- Baratynskii E., *Stikhotvoreniia. Poemy*. Moskva 1982. (Баратынский Е., *Стихотворения. Поэмы*. Москва 1982.)
- Gasparov M. L., *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariiakh*. Moskva 2001. (Гаспаров М.Л., *Русский стих начала XX века в комментариях*. Москва 2001.)
- Gasparov M. L., *Ovidii v izgnanii*, v: *Ovidii, Skorbnnye elegii. Pis'ma s Ponta*. Moskva 1978, s.189-224. (Гаспаров М.Л.: *Овидий в изгнании*, в: *Овидий: Скорбные элегии. Письма с Понта*. Москва 1978, с.189-224.)
- Grinevich O., *Esteticheskaiia norma i ee narushenie v strukture sverkh-teksta (na materiale usadebnogo teksta russkoi literatury)*, v: *Norma i otklonenie v literature, iazyke i kul'ture*. Grodno 2021, s. 56-65. (Гриневич О., *Эстетическая норма и ее нарушение в структуре сверхтекста (на материале усадебного текста русской литературы)*, в: *Норма и отклонение в литературе, языке и культуре*. Гродно 2021, с.56-65.)
- Lotman YU., *Analiz poeticheskogo teksta*, v: YU.M.Lotman, *Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta*. Sankt-Peterburg 2018, s. 377-700. (Лотман Ю., *Анализ поэтического текста*, в: Ю.М.Лотман, *Структура художественного текста. Анализ поэтического текста*. Санкт-Петербург 2018, с.377-700.)

- Mandel'shtam O., *Polnoe sobranie poezii i prozy v odnom tome*. Moskva 2017. (Мандельштам О.Э., *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе*. Москва 2017.)
- Nabokov V., *Dar*. Sankt-Peterburg 2014. (Набоков В., *Дар*. Санкт-Петербург 2014.)
- Nabokov V., *Stikhotvoreniia i poemy*. Moskva 1991. (Набоков В., *Стихотворения и поэмы*. Москва 1991.)
- Uspenskii B., *Dualisticheskii kharakter russkoi srednevekovoï kul'tury (na materiale „Khozheniia za tri moria” Afanasiia Nikitina)*, v: B.A.Uspenskii, *Izbrannye trudy v dvukh tomakh*. Tom pervyi: *Semiotika istorii*. Moskva 1994, s.254-297. (Успенский Б., *Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале „Хожения за три моря” Афанасия Никитина)*, в: Б.А.Успенский: *Избранные труды в двух томах*. Том первый: *Семиотика истории*. Москва 1994, с.254-297.)
- Uspenskii P., Fainberg V., *K russkoi rechi. Idiomatika i semantika poeticheskogo iazyka O.Mandel'shtama*. Moskva 2020. (Успенский П., Файнберг В., *К русской речи. Идиоматика и семантика поэтического языка О.Мандельштама*. Москва 2020.)

НАШИ АВТОРЫ

Татьяна Автухович – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).

Ирина Банах – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь)

Анна Булгакова – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).

Ольга Гриневич – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь)

Йосеф Догнал – Университет им. Масарика (Брно, Чешская Республика); Университет им. св. Кирилла и Мефодия (Трнава, Словацкая Республика)

Жужанна Калафатич – Будапештский экономический университет (Будапешт, Венгрия)

Иво Поспишил – Университет им. Масарика (Брно, Чешская Республика)

Тюнде Сабо – Печский университет (Печ, Венгрия)

Александр Смирнов – Гродненский государственный университет им. Янки Купалы (Гродно, Беларусь)

Эржебет Шиллер – ЭЛТЭ Педагогический центр им. Д. Бержени (Сомбатхей, Венгрия)

Roman Mnich – Uniwersytet Warszawski (Warszawa, Polska)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT KULTURY REGIONALNEJ I BADAŃ LITERACKICH
IMIENIA FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

„МИРГОРОД”

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна цо!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и
эпистемологии современного литературоведения, а также возможным
ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

**Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.press@gmail.com)**

Текст

- объём текста статьи: около 30 000 знаков,
- 12 кеглем Times New Roman,
- интервал - 1,5,
- поля - 2,5,
- заглавия произведений курсивом,
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0,
- цитаты менее 3 строк записываем в кавычках „ „,
- в случае пропущения фрагмента цитаты ставим [...].

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы,
- 10 кеглем,
- интервал 1,0.

Сноски

- сноска на книгу¹,
- сноска на книгу под редакцией²,
- сноска на статью в книге под редакцией³,
- сноска на журнал⁴,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании⁵,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию⁶,

¹ Имя Фамилия: *Заглавие книги курсивом*. Город год, с. хх.

² *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. хх.

³ Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, в: *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. хх.

⁴ Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, „Заглавие журнала” год, № х (хх), с. хх.

⁵ Ibidem, с. хх.

⁶ Имя Фамилия, op. cit., с. хх.

- сноска на веб-страницу⁷,
- сноска на электронные документы⁸.

К статье прилагаем:

- резюме на английском и русском языках (3-5 предложений),
- ключевые слова на английском и русском языках,
- англоязычный вариант заглавия статьи,
- **сведения об авторе (на русском и английском языках)** : имя, фамилия, научная степень, вуз/место работы (должность, факультет, институт, кафедра), город, страна.

Примеры:

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с. 49-80.

Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s. 245-276.

Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гукковского*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 3 (55), с. 54-65.

Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles‘ tragisches Paradoxon*, „Poetica”. Band 33 (2001), Heft 3-4, S. 465-502.

⁷ <http://www.xxxxxxxxxx.xx>, дата доступа.

⁸ Имя Фамилия: *Заглавие курсивом*, <http://www.xxxxxxxxxx.xx>, дата доступа.