

Российская академия наук  
Институт славяноведения

Л. А. Софронова

Ф. Н. Блюхер

Н. Н. Запольская

Г. П. Мельников

М. В. Лескинен

И. И. Свирида

Н. М. Филатова

Н. М. Куренная

Л. Н. Титова

Е. М. Юхименко

Ю. И. Ритчик

Т. И. Чепелевская

Н. В. Злыднева

А. С. Стыкалин

Ю. А. Созина

Г. Д. Гачев

# **УТОПИЯ И УТОПИЧЕСКОЕ В СЛАВЯНСКОМ МИРЕ**

Москва

2002



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Отдел истории культуры

# УТОПИЯ И УТОПИЧЕСКОЕ В СЛАВЯНСКОМ МИРЕ

ИЗДАТЕЛЬ СТЕПАНЕНКО  
Москва  
2002

УДК [008+39](=16)(082)

ББК 71+63.5(2)

У85

Утопия и утопическое в славянском мире. – Научное издание. Сборник статей – Москва: издатель *Степаненко*, 2002. – 200 с.

Утверждено к печати Ученым советом Института славяноведения РАН

Ответственные редакторы:

доктор филологических наук *Л.А. Софронова*,  
кандидат филологических наук *Н.М. Куренная*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Л.А. Черная*,  
доктор филологических наук *Л.Н. Виноградова*

В коллективном сборнике, собравшем доклады основных участников проекта «Утопия и утопическое в славянском мире» (грант РГНФ № 98–04–06187), представлены результаты различных аспектов изучения этого феномена.

Его авторы исследуют утопии как литературный жанр на примере произведений славянских литератур в широком временном контексте – от XVII до XX в., анализируют скрытые утопические мотивы в литературе и искусстве, реконструируют социальные программы преобразований. Большое внимание уделено исследованию культурно-антропологической функции утопии – изменению природы человека, а затем и человеческого общества.

Авторы сборника, опираясь на разнообразные источники, фиксируют обращение создателей утопий к поискам социальных решений, воссоздавая идеальный, желаемый вид социума, его экономические, политические, религиозные измерения, что позволяет сделать вывод об особом «самосознании» этого феномена культуры.

*Издатель Степаненко*

ЛР № 04694 от 28.04.2001

Сдано в набор 9.01.2001. Подп. в печать 23.01.2002. Формат 60×90/16. Бумага офсетная №1. Гарнитура Баскервиль. Печать офсетная. Объем 12,5 печ. л. Тираж 300 экз.

ISBN 5-901882-04-0

ББК 71+63.5(2)

У85

© Коллектив авторов – 2002

© Институт славяноведения РАН – 2002

© Степаненко А. Ю. – оформление, 2002



## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Авторы сборника «Утопия и утопическое в славянской культуре» предлагают свое видение утопии, сделав это явление основным объектом исследования и рассмотрев различные варианты, существовавшие в славянском мире в разные эпохи.

Значительное место в исследовании утопии занимает мифологический подход, особенно при анализе утопического героя, в характеристике которого важную роль играет оппозиция человек/не-человек, рассмотренная в сборнике «Миф в культуре: человек/не-человек» (М., 2000), подготовленном Отделом истории культуры Института славяноведения РАН.

Утопия, неразрывно связанная с концепцией истории, оказывается идеальным материалом для изучения еще одной оппозиции: история/культура, уже бывшей в центре внимания научного коллектива («Культура и история. Славянский мир». М., 1997).

Немалую роль в концепте утопии — как показывают работы, представленные в настоящем сборнике — играет оппозиция натура/культура, результаты анализа которой стали основой труда «Натура и культура» (М., 1997).

Исследование утопии органично связано с проблемами поэтики, особенно поэтики жанра. Оно ведется в неразрывной связи с проблемами истории культуры. Таким образом, темы сборника «История культуры и поэтика» (М., 1994) также нашли продолжение в новой работе Отдела.

## ОБ УТОПИИ И УТОПИЧЕСКОМ

Утопия — явление, фокусирующее множество силовых линий культуры. Она, подобно мифу, главным объектом избирает картину мира, структурирует ее и показывает место человека в ней. В утопии, как и в мифе, непременно присутствуют мотивы перехода от хаоса к упорядоченности и другие мифологемы, как например, в народной утопии, т. е. той, которая входит в городскую литературу, начиная с эпохи Средневековья. Поэтому можно говорить о сходстве мифа и утопии, но, естественно, неполном. С. В. Стахорский совершенно справедливо предлагает именовать утопию искусственным мифом, отмечая, что активизация утопического сознания характерна «в периоды кризиса индивидуализма, когда человек обостренно переживает процесс отчуждения личности»<sup>1</sup>. Напомним, что сходство утопии с фольклорными жанрами, в первую очередь со сказкой, ведущей свое начало от мифа, замечено уже давно. «Городской сказкой» называл утопию Е. Замятин.

Одновременно утопия находится в сложнейших отношениях с реальностью. Она является средством познания мира и человеческих отношений от противного. Ее можно уподобить зеркалу, отражающему этот мир, но с заведомым искажением. Человек всматривается в зеркало утопии, силясь познать себя и окружающий его мир, а через него прозреть иной новый мир и другого совершенного человека. Он смотрится в зеркало, отражающее и несуществующий «лучший» мир, которому должна уподобиться действительность. Видится ему в этом зеркале и мир «худший»; его приближения следует избежать, так как он равен всемирной катастрофе. Таким образом, зеркало утопии отражает сразу два объекта, реальный и воображаемый. Их совмещение обогащает познание мира, но реальные измерения его привлекают человека меньше, чем угол их преломления, заданный утопией.

Подобное совмещение предполагает сравнение. В утопии, выстраивающей иные миры, всегда просматривается сравнение с действительностью. Сравняя, утопия отрицает существующее, предлагает спасительные рецепты. Иногда сравнение выносится за пределы текста, и контуры реального мира становятся настолько неясными, что только предполагаются. Тогда утопия доминирует, и воображаемое превращается в действительное. Следовательно, их отношения сохраняются и в данной ситуации, и именно по их типу классифицируются разновидности утопии как собственно утопия, антиутопия и дистопия.

Утопия предлагает готовый образец нового мира и человека, отгалкиваясь от реального мира; его покидает герой, чтобы обрести рай на земле. Утопия этого типа демонстрирует, как мог бы быть устроен мир, опуская обычно способы его переделывания, хотя и они могут становиться утопическими мотивами. Она предлагает увидеть несовершенство реального мира, противопоставив ему идеальный образец. Утопии противопоставлена антиутопия, отрицающая искусственно созданный мир с его идеалом счастья, навязанного человеку. Она не уходит из пределов утопии, но показывает ее с другой точки зрения, подвергая осмеянию. Поэтому утопический идеальный мир оказывается тесным пространством, в его организации и сохранении преобладают принудительные меры. Они с антиутопической точки зрения столь же опасны, сколь и концепция абсолютной свободы, лишаящая человека представлений о долге перед самим собой и перед обществом, законы которого в антиутопии резко нарушаются. Таким образом, антиутопия — это критика утопии, она спорит с ней и бывает даже пародией. Дистопия являет собой вызов утопии и антиутопии. Она представляет историю, мир, человека пережившими насильственную реорганизацию, лишенными духовных ценностей. Она, насыщенная трагическим мироощущением, отрицает всякую попытку построения идеального общества и предостерегает от любых попыток переделывания мира, опираясь на противопоставление добра и зла, но не на осмеяние последнего. В ней преобладает идея недостижимости и даже опасности утопических проектов. Будучи реализованными, в дистопии они обязательно превращаются в царство зла на земле. Если антиутопия критикует и осмеивает утопию, то задача дистопии — представить ее изнутри и непременно в трагическом освещении, доказать, говоря словами Н. Бердяева, что всякая попытка создать на земле рай есть попытка создания ада.

Виды утопии различаются своими художественными средствами, семантической структурой, характеристикой персонажей. Все эти различия подчиняются модальности утопий. Если рассматривать утопию как распространенное высказывание, в ней легко можно вычленить модальности, определяющую структуру ее текста в целом, такие как: желательность, долженствование, отрицание. Модальность столь значима для утопии, что ее самое можно определить как сформулированную, выраженную в слове модальность отношения к действительности. Именно в этом, а не в средствах, с помощью которых эта модальность выражается, заложена основная специфика утопии.

Предположительно, характер утопии определяет страх перед будущим, а также перед хаосом реального мира. «В качестве поведенческой

перспективы всякое будущее — космично (требуя для себя «образ» или «план»), тогда как налично данное, неизбежно подытоживая себя самое *post factum*, психологически недостаточно и, в этом смысле, хаотично»<sup>2</sup>, — пишет современный исследователь. Этот страх преодолевается с включением категории желательности, которую иногда называют категорией надежды. Утопия тогда выступает в качестве сложнейшего компенсаторного средства. Человек конструирует утопию, вкладывая в нее надежды на лучшее будущее, на преобразование мира, частичное или тотальное. Категория желательности может сменяться категорией долженствования. Тогда пожелания миру и человеку измениться, не всегда ясные стремления переделать их сменяются набором четких указаний, как должен вести себя человек и каким должен быть вокруг него мир, прежде всего социальная среда; хотя распространяются эти указания и на природу, и на космос в целом. Утопия не всегда выстраивает новые миры, желая или требуя их построения. Она предсказывает уничтожение всего сущего. В ней развиты апокалиптические мотивы, хотя одновременно она настойчиво стремится освободить человека от власти смерти и истории. Она предвещает всеобщую катастрофу, становится тотальным отрицанием, не оставляя человечеству надежду на спасение.

Рассмотрим основные особенности утопии, заметив, что воплощая мечты поколений или отрицая их, уводя человека от реальности, утопия выстраивает четкие конструкции. В ней нет места неопределенности, расплывчатости и недоговоренности. В утопии ничто не домысливается. Она всегда требует однозначной интерпретации, ей не присуща многозначность. Задавшись целью сконструировать идеальный мир или представить результаты таких намерений, утопия не нацелена только на общие положения. Конечно, она их декларирует и проговаривает, притом не раз. Но, с другой стороны, она заинтересована и в частных деталях, ибо выписывает их столь же последовательно, как и мечты о переустройстве мира своих персонажей. Деталь важна в утопии как наглядный показатель этого переустройства, желательного или нежелательного. Она свидетельствует об изобилии, счастливой жизни, о ее разумном устройстве или о хаосе, возникшем в результате изменений, на которые решился человек. В описании утопического человека деталь также играет огромную роль. Его внешний облик, привычки, непохожие на те, которые остались в реальном мире, предстают во всех подробностях, как и гастрономические новшества. Костюм, вещный мир, окружающий человека, для утопии важнее, чем его внутренний мир и психологический облик. Они подавляются этими деталями, как и события, в которые человека втягивает сюжет. Они мало интересны

утопии. В пристрастиях к деталям утопия смыкается с фантастической повестью, где изображение новых, доселе невиданных вещей является важной художественной задачей.

Итак, утопия практически не обращается к индивидуальной внутренней жизни человека, не создает психологических портретов, не терпит противоречий, оттенков в характеристике героя. Он преподносится только как положительный или как отрицательный персонаж, как набор определенных функций, как образец, находящийся в прошлом или в будущем, в блаженных странах и на несуществующих островах, и как антиобразец. Последнему часто отводится место на границе мира сконструированного и мира реального. Он призван усугублять пугающие свойства действительности, в которой живет несовершенный человек, или дистопии, куда он попал. Чаще всего образец и антиобразец вбирают в себя приметы правильного или неправильного социума. Прежде всего утопия нацелена на социальные отношения, оценивает она их как положительно, так и отрицательно, обычно выделяя категорию свободы, которая может ничем не сдерживаться или, напротив, подавляться и регламентироваться. Эти две характеристики важнейшей для утопии категории только на первый взгляд находятся на разных полюсах, так как могут совмещаться. Развитой социальной характеристике подчиняются остальные свойства человеческой личности. Можно даже предположить, что основным героем утопии является именно социум, преломленный в характеристике человека, а не сам человек. Утопия со всеми подробностями воссоздает идеальный вид социума, его экономические, политические, религиозные измерения, показывая его в различных аспектах. Она же отрицает, осмеивает его, а не только предлагает спасительные рецепты.

Так проявляется дидактическое начало утопии, воспитывающей человека, учащей его нормам (в том числе, и от противного), объясняющей, какими должны быть он и его отношение к миру. Утопия преподносит свод правил и предписаний, рассматривает все срезы жизни человека, общественной и частной, занимается совершенствованием личности. Кроме того, она не раз обращается к проблеме границ человеческой личности, рассматривая ее в оппозиции человек/не-человек. Стремление лишить человеческое бытие конечности выводит в ней на первый план оппозицию жизнь/смерть, так как она готова наградить человека бессмертием.

Обычно главный утопический герой представляет собой овещенную точку зрения автора. Он как бы впервые видит утопию и повествует о ней для пользы других людей, прибывая извне, из реаль-

ного мира. У него обязательно есть помощник, точнее, руководитель, объясняющий устройство утопического мира. Герои антиутопии и дистопии чаще всего находятся в пределах сконструированного мира. Они — его органическая часть; антиутопия и дистопия вобрали их в себя и давят на них своим пространством. Эти герои уже не наблюдают новые миры, но живут по их законам, особенно в дистопии. Естественно, возможно, что герои антиутопии и дистопии переходят на позиции наблюдателя и отстоят от «нового» мира, стараясь покинуть его пределы. Как видим, утопический герой постоянно зависит от пространства, и не он определяет его характеристики, а пространство решает, каким быть человеку, даже тогда, когда он готов его уничтожить.

В гораздо большей степени, чем человеком, утопия занята пространством, так как она ориентирована на создание новой картины мира. Уже само название — утопия — отсылает к локусу, который бывает или преднамеренно не назван или имеет условное название с явной семантической нагрузкой. Она очерчивает пространство, возвращаясь к мифу, к архетипическим топосам, основными из которых предстают рай и ад в их различных ипостасях. Она помещает его в будущее или в прошлое, отодвигая от пространства реального, уводя на другие планеты, объявляя затерянным миром. Пространством утопии бывает и такой вид локуса, который может быть узан и описан как его архаический национальный вариант. Так возникает антитеза конкретности и условности, характерная для пространства, конструируемого утопией.

Один из вариантов утопического пространства — это город, равный стране. Ему противостоит природа, выступающая в оппозиции с культурой и непременно имеющая нравственные характеристики. Она под пером утописта преобразуется во вместилище добродетелей. Это может быть остров, деревня, планета, луна. В них важны отодвигнутость от реального культурного пространства, отсутствие попыток окультуривания природы. Деятельность человека, направленная на природу — один из основных мотивов антиутопии и дистопии, где тема природы искажается, и доминирующей становится идея насилия над ней, приводящего к катастрофе. Утопия тоскует по гармонии человека с природой, и, расширяя ее границы, помещает человека в космос. Правда, она же вызывает к переустройству мира на основе технического прогресса, а затем ужасается тому, как человек переходит роковую черту и предостерегает его перед опасностями, нависшими над ним. Он в этой ситуации утрачивает веру в абсолют и способность жить жизнью духа. Так утопия реализует важнейшую смысловую оппозицию: натура/культура.

Утопия работает не только с пространством, но и со временем, потому отношение к истории определяет ее сущность. Она стремится переписать историю прошлого, активно используя топос золотого века. Она нацелена на будущее и выстраивает его сообразно концепциям рая на земле или конца света. Эти два способа построения нового мира естественным образом проецируются на настоящее, подвергаемое резкой критике. Разрывая ход истории, утопия настаивает на том, что человек сам способен ее творить, распоряжаться ею, захватывать власть над ней, изменять ее ход. Катастрофические результаты подобного вмешательства освещаются обычно в дистопии. Отношение к истории связано с отношением ко времени, которое проявляется, в том числе, и в пристрастии утопии к руинам, наделяемым значимыми семантическими показателями.

Утопия, страшая истории, манипулирует временем. Утопическое время — особое время. Его можно вернуть вспять, так возникает архетип прошлого (золотой век, возвращенный рай). Можно перенести его в будущее, поместив в нем сконструированную мечту о всеобщем счастье или выразив страх перед тотальной катастрофой. Для этого утопия, по остроумному выражению А. Коренькова, использует различные «машины времени», подробно описывает правила перемещения во времени. Иногда для этого бывает достаточно перенестись в пространстве. Так категории пространства и времени оказываются тесно связанными в утопии, особенно в собственно утопии и антиутопии; дистопия же почти что безотносительна к этим категориям. Ее больше занимают человек и общество.

Итак, утопия разнородна и противоречива; для нее характерна определенная амбивалентность. Колебания между миром идеальным и реальным, выражающиеся в их сравнении, контрасты между утопической конструкцией и ее реализацией, между человеком, живущим в гармонии с природой, и человеком, технически оснащенным хозяином мира, решительно переделывающим и разрушающим его, присущи как разным ее видам, так и конкретным утопическим произведениям, о форме которых следует сказать подробнее.

Утопию трудно определить как жанр, что, правда, часто делается. Утопию, например, характеризуют как роман, который, действительно, является для нее наиболее адекватным жанром; хотя повесть и новелла также могут иметь явные признаки утопического произведения. В нем выделяются устойчивые мотивы, например, мотивы путешествия и сна, способствующие перемещению героев во времени и пространстве, которые, как известно, присущи уже средневековым видениям. Сюжет



утопии распадается на отдельные картины, предстающие перед героем, путешествующим по новому миру. Эта особенность характерна для собственно утопии, кстати, и как для всякого романа-путешествия. Антиутопия и дистопия скорее сливаются с развитыми романскими формами, становясь «обманками» (В. А. Чаликова) реалистического или сатирического романа. Утопия, таким образом, ведет бесконечный внутрижанровый диалог, тяготея то к средневековому видению, то к роману-путешествию, то к научно-фантастической литературе. Кроме того, утопия отзывается на требования поэтики своего времени и легко к ним приспособляется. Это свидетельствует о пограничности утопии, что проявляется не только по отношению к жанру, но и к художественной литературе в целом.

Она отнюдь не всегда тяготеет к художественности и готова предстать как некая схема или конструкция, особенно тогда, когда приближается к науке. Ее различные отрасли, естественные и технические, философия, историософия, наука о языке, находятся в поле зрения утопии, которая также уверенно стремится к публицистике и различным формам идеологии. В этом еще раз проявляется пограничная природа утопии, обеспечивающая ей особую активность. Эта активность сказывается и в том, что утопия стремится нарушить границу между искусством и жизнью. Если она этого достигает, то перестает существовать. Долговечны только те утопии, которые сохраняют дистанцию относительно реальности и переживают многие трансформации, соответствующие требованиям историко-культурной эпохи.

Такая разнородность утопий, доминирующее положение в их структуре модальности разрешает предположить, что утопия потому так трудно определяема, что она, как всякая конструкция, может существовать в «разобранном» виде. Отдельные утопические мотивы, идеи встречаются и в не-утопических произведениях, в науке и идеологии и даже могут определять их направление и организовывать. В них осуществляется восприятие настоящего, прошлого, будущего, а также человека, природы, истории, культуры. Для них характерны различные утопические модальности, желательности, долженствования, отрицания, а также разрыв между реальным и идеальным. Подчиненные единой художественной задаче, они собираются воедино и становятся целостной структурой. Их свободное положение в культурном пространстве свидетельствует о том, что в основе утопии лежит некий вариант видения мира, который можно назвать утопическим. Утопическое начало присуще мировидению многих эпох, сквозит в моделях картины мира. Оно проявляется в различных сферах культуры; например, в архитек-

туре с ее «бумажными» проектами эпохи Великой французской революции или двадцатых годов XX в. Утопические идеи пронизывают театр на протяжении многих веков. «Театральная утопия рассчитывает посредством театрализации жизни радикально изменить весь ее уклад, весь ее общественный строй. Цель театральной утопии – создание нового человека и новых социальных отношений, – утверждает Стахорский. – Часто сопутствуя сценическим экспериментам, театральная утопия ищет не новый фасон сценических приемов. Она мечтает поднять народ на высоту «артистического человечества» (Вагнер), рассчитывает излечить жизнь приемами «театротерапии» (Евреинов), помышляет о театре будущего в свете «новой органической эпохи» (Вяч. Иванов)»<sup>3</sup>. Утопическое начало шире понятия утопии, которая является его производной. Поэтому ее трудно отнести к определенному художественному направлению, поместить в иерархическую структуру жанров. Она опознается не по набору сюжетных мотивов, не по типу персонажей, не по характеру слова, но по наличию в ней утопического начала.

Видимо, не для каждой историко-культурной эпохи или национальной культуры утопическое начало является важной составляющей. Оно может появляться и исчезать в зависимости от требований времени. В славянском мире утопическое и его производная, утопия, занимают значительное место, как в народной культуре, так и в профессиональной. Более того, деятели славянской культуры, как А. Мицкевич, уверены в том, что понятие утопии неразрывно связано с культурой славян. В «Лекциях по славянской литературе» польский романтик писал, что славяне движутся по направлению к будущему, которое «русские зовут мечтой, чехи утопией и которое есть только идеал»<sup>4</sup>. Таким образом, поэт относил утопию к будущему, явно связывая ее с категорией желательности.

Утопическое в славянских культурах явно превышает утопию. Славянский мир отнюдь не всегда нуждается в четких конструкциях, предписаниях и предпочитает вторжение утопического в различные формы литературы и культуры, что и показывают авторы настоящего сборника.

## Примечания

<sup>1</sup> Стахорский С. В. Русская театральная утопия начала XX века. Автореферат дисс. ... докт. искусствовед. М., 1993. С. 7.

<sup>2</sup> Богданов К. Деньги в фольклоре. СПб., 1995. С. 52.

<sup>3</sup> Стахорский С. В. Указ. соч. С. 9.

<sup>4</sup> Mickiewicz A. Dzieła. Warszawa, 1955. T. 10. S. 14.

## УТОПИЧЕСКОЕ В ДРЕВНЕРУССКОМ САМОСОЗНАНИИ

Каким образом можно связать дописьменную историю племенного объединения с литературным приемом, «описанием места, которого нет», если не допустить исконность утопического для любого самосознания. Такое предположение возможно только в том случае, если удастся реконструировать самосознание славян. Попытки такие не раз предпринимались в XIX и XX столетиях, правда, не столько историками-профессионалами, сколько фальсификаторами истории и философами-публицистами. Я имею в виду «Сказание о Руси и о вещем Олеге» Дмитрия Ивановича Минаева, «Велесову книгу» и рассуждения Н. А. Бердяева. В этом нет ничего удивительного. Славянство стало объектом специального исторического внимания довольно поздно, как, впрочем, и другие догосударственные и дописьменные племенные объединения. «Дописьменность» как раз и есть основная причина, затрудняющая конкретное исследование самосознания. Правда, можно обратиться к полевым исследованиям антропологов, но тогда неясно, причем здесь славяне, так как речь идет просто о человеке определенной стадии развития.

Поэтому для того, чтобы хоть как-то продвинуться в интересующей нас теме, мне предстоит выбрать источниковую базу. Ею будет древнерусская литература и, прежде всего, «Повесть Временных лет», в качестве достаточно репрезентативного источника по истории восточного славянства. (Хочу особо подчеркнуть, что готов признать все возражения по поводу ее нерепрезентативности в отношении славянства вообще.)

В качестве определения объекта исследования, а именно славян, мы принимаем концепцию Б. Н. Флори, состоящую в том, что «ту или иную общность людей делает этносом наличие у нее особого этнического самосознания, для которого характерно четкое осознание различия между этносами «своим» и «чужим»»<sup>1</sup>. При этом мы разделяем вывод И. Н. Данилевского о том, что «самосознание жителей древней Руси (точнее, элитарное самосознание. — Ф. Б.) не имело собственно этнического или политического характера. Скорее его можно отнести к этноконфессиональным представлениям»<sup>2</sup>.

Все это существенно затрудняет поиски хоть каких-то черт собственно этнического самосознания. Я смог обнаружить в доступной мне литературе не много. Прежде всего, упоминание о «лукавии сыновей Измаилови» в работе А. С. Демина<sup>3</sup>. Осознавая всю конфессиональную

основу данного понятия, хотелось бы подчеркнуть довольно простую диспозицию обмана/правды, лукавства/прямоты, заключающуюся в нем. Применяя к «чужим» понятие «лукавство», автор невольно подчеркивает прямоту и бесхитрость «своих», на что частично указывает прямота Святослава, заявляющего врагам «Хочу на вы ити», и характеристика, которую дал летописец грекам: «Льстивы и до сего дни».

На второй признак также указывают исследования Б. Н. Флори: «Если автор введения к Начальному своду второй половины XI века хвалит «старых» князей и их дружинников за то, что они не только «одбаряху Руская земли», но и «ины страны придаху под ся», и вообще «кормяхуся, воююще ины страны», то создателям былин, хотя они и уверены в превосходстве своих богатырей над богатырями других народов, тема завоевательских походов также чужда»<sup>4</sup>. Тем самым перед нами вырисовывается вторая диспозиция этнического самосознания славян: «чужие — ищут чужую землю», — «мы, славяне, защищаем свою». Итак, чужие — обманом хотят отнять у нас наши земли, добро, жизнь, мы — честно и прямо защищаем свое. То, что противоречит этой цели подвергается несомненному моральному осуждению, например, братоубийственная междоусобная война.

Ясно, что реальность была шире и богаче самосознания. И защитникам Земли Русской приходилось с помощью обмана и хитрости не только оборонять Белгород, но и «кормяхуся, воююще ины страны». Такая ситуация и требовала особого литературного приема или тропа в качестве объяснения. В случае, если походы были удачными, как при Владимире, — возникал эпос, если же мероприятие оканчивалось крахом, — в качестве возможного литературного приема могла быть использована утопия, которая прежде всего особый жанр литературного произведения, конкретно локализованный в пространстве и времени мировой культуры. Для нас локализация и является проблемой исторической науки. Поиск «утопий» за пределами этой локализации происходит в силу принятия постулата о естественной «утопичности» человеческого сознания, обоснованного К. Мангеймом с помощью определенных философских рассуждений.

«Действительность» понимается К. Мангеймом как реально и конкретно «функционирующее жизненное устройство», окруженное «трансцендентными бытию» представлениями. Подобные представления могут быть «нереальными», если они «не согласуются с существующим жизненным устройством», и «адекватными», если они соответствуют ему. Последние «встречаются относительно редко», в ясном в социологическом смысле сознании. Соответственно нереальные транс-

цендентные представления делятся на две группы: идеологии и утопии. Разница между группами «нереальных» представлений заключается в том, что идеология «никогда не достигает реализации своего содержания» и поэтому является синонимом ложности представлений о действительности самой действительности, в то время как утопия, будучи в определенный момент времени нереальным представлением, оказывает определенное преобразующее влияние на действительность, намекая вектор ее возможного изменения в будущем. Такое рассуждение позволяет К. Мангейму ввести понятие относительной утопии — неосуществимой при данном социальном порядке, но «вполне осуществимой при ином социальном порядке»<sup>5</sup>.

Безусловно ключевым в размышлении является тезис об абсолютной ложности идеологии, ей противопоставляется истинность научного познания мира. Конкретная реализация данного тезиса приводит к появлению парадокса Мангейма, по аналогии с парадоксом Зенона утверждающего невозможность установления конкретной точки, в которой кончается идеология и начинается наука. Несмотря на очевидность для любого обществоведа отсутствие возможности провести в своей науке четкую грань между собственно наукой и идеологией, принятой в настоящее время большинством исследователей, философские рассуждения Мангейма выглядят достаточно убедительными — в силу своей узнаваемости. Ведь перед нами не что иное, как образец исследовательского метода обществоведа. Существует общество и существует знание об обществе. У некоторых эти знания адекватны действительности. Таких немного. Это, например, ученые. У большинства людей эти знания ложные. Стройности и завершенности данной концепции мешает небольшая группа людей, у которых мы вынуждены признать наличие относительно верных, но по большей части утопических представлений об обществе и о своем месте в нем, — это наши научные оппоненты. Узнавание и принятие нами схемы Мангейма происходит не в силу ее доказанности, а в силу ее понятности. Используя символический прием научного стиля, Мангейм убеждает нас принять в качестве объяснения то, что соответствует нашему представлению о месте и роли ученого в обществе. Мы даже готовы принять его рассуждения об «относительной утопии», хотя в реальном общении используем это понятие в другом смысле, как абсолютно нереальное представление о возможном общественном устройстве, будь то полное осуществление идеалов коммунизма или воплощение в реальной жизни христианского отношения человека к человеку.

В качестве методологии исследования проблемы «утопии» мы предлагаем использовать работу Клиффорда Гирца «Идеология как

культурная система». Исходя из того, что общение между людьми происходит не столько в форме передачи конкретных научных знаний, сколько в символической форме передачи узнаваемого образа, К. Гирц предлагает заменить социологию знания «социологией значения, поскольку социально детерминирована не природа идей, а средства их выражения»<sup>6</sup>. Ведь взаимодействие автора, называющего свое произведение «Утопией», с его возможным читателем — «процесс социальный, протекающий не в голове, а в том коллективном мире, где люди говорят, дают вещам имена, делают утверждения, и в какой-то степени друг друга понимают»<sup>7</sup>. В этом плане любая идеология должна рассматриваться как культурная схема — «программа», снабжающая нас «шаблонами и чертежами для организации социальных и психических процессов»<sup>8</sup>. Особенностью утопического чертежа является не его относительная верность, а ирония автора по поводу гиперболы при изображении общества без места. Томас Мор как бы говорит возможному читателю (и мы с вами хорошо знаем этого читателя): «Ваше величество, это не идеал, требующий конкретной программы действий для своего выполнения, это — просто утопия». Т. Мор не учел одного: «власть» способна простить любую фантазию, даже выраженную в форме идеала, но она никогда не прощает иронии по отношению к себе, потому что ирония уничтожает сакральность власти, ставит человека, обладающего ею, в ряд «обычных» людей. Отсюда нетерпимость власти, состоящей из «особых» людей (лучших, богатых, умных, прогрессивных, справедливых, священных и т. п.), к любой иронии. Способность же власти чувствовать иронию паразитерна. В этом нас убеждает не только печальная судьба почти всех утопистов, но и настойчивый поиск иронического отношения к действительности советских политических чиновников в любом проявлении поднадзорного им художественного творчества.

«Утопия» исторична. Возникнув в определенном месте и в определенной культурной среде, она характеризует нам как отношение автора к этой среде, так и отношение этой среды к существующему властному порядку. Утопия не может сбыться, на то она и «утопия». Под ее воздействием человек изменяет не мир, не существующий социальный порядок, он изменяет самого себя, превращая «двуногое и беспёрое существо» в «политическое животное».

В связке утопическое, мифологическое, эпическое для утопии имеется особая задача — это описание автором того, чего — даже по его мнению — не могло быть. Мифология давала объяснительное описание мира. Эпос — должное описание. Утопия — невозможное. Прежде всего — из-за места описания. Ясно, что степь не могла стать местом утопии, —

она была местом эпоса. Противостоять чужому нужно было так, как делали это богатыри в степи. Но был и еще один «чужой» для славянина — льстивый грек. Поэтому утопическое описание чаще всего связано с византийской политикой русских. Именно в Царьграде или в пределах Империи могли происходить утопические события.

Отсюда ясно, почему самым утопическим князем для русской истории является Святослав, причем не хазарского, а именно болгарского периода. Со временем эта утопичность только возрастала, достигнув своего апогея в XIX — начале XX в. Наше время тоже не свободно от нее. «Его действия на Дунае и за Балканами были проявлением дружбы и солидарности с народом Болгарии, которому Святослав помогал отстаивать ... политическую самостоятельность от посягательств Византии»<sup>9</sup>, — утверждает современный историк.

В качестве эвристичности нашей гипотезы мы хотели бы предложить вашему вниманию заведомо утопичный отрывок «Повести временных лет» — сказание о крещении Ольги в Царьграде. Даже если мы согласимся с Д. С. Лихачевым о первоначальной антивизантийской направленности сказания, остается непонятным, как в условиях постоянного греческого влияния на русскую литературную и летописную традицию, данный фрагмент мог остаться в неизменном виде. Что-то в нем было такое, что позволяло образованному греческому монаху относиться к нему иронично. На наш взгляд, с точки зрения монаха, это не победа Ольги, а поражение ее в той главной миссии, которую она могла исполнить на Земле. Вместо попытки крещения Руси, которую ей надлежало совершить как государыне, она поступила как частное лицо — крестилась сама. Именно в этом плане понималась утопичность ее свидания с императором и, возможно, совершенно в ином, непривычном для нас смысле.

Здесь необходимо ответить на два вопроса: любая ли утопия связана с иронией, и насколько правомочно говорить об иронии — приеме достаточно развитой саморефлексии, — по отношению к варварскому обществу X–XII веков?

Ответ на первый вопрос очевиден. Вряд ли можно заподозрить Платона в ироническом отношении к предлагаемой им программе идеального общественного устройства. Платон был серьезен, хотя иронией, как ученик Сократа, безусловно обладал. К сожалению, мы не находим в древнерусской литературе ни одной сознательно предложенной политической программы переустройства общества на идеальных началах. Называть же утопиями мифопоэтические представления об идеальном месте (например, град Китеж) кажется нам неправомочным. Такие



идеальные представления о лучшем месте и лучшем времени существовали у всех народов, но никому не приходило в голову называть «рай» утопией.

Ответ на второй вопрос более сложен. Начнем с аргументов «против». Во-первых, дошедшие до нас фрагменты древнерусской литературы показывают, что мы имеем дело чаще всего с «серьезным» отношением человека данного общества к действительности. Во-вторых, мы должны допустить, что самосознание имеет свою историю, т. е. какие-то его формы, например, трагедия или комедия, возникают на определенном этапе развития саморефлексии. И, наконец, в-третьих, ссылка на Сократа не может рассматриваться в качестве аргумента, так как между саморефлексией граждан демократических Афин «Золотого века» и варварским самосознанием жителей древнерусского государства находится культурологическая пропасть. Но можем ли мы на основании этих аргументов однозначно сделать вывод об отсутствии иронического отношения к себе и своей истории в древнерусском самосознании? Нет, не можем.

Безусловно, время, по крайней мере, в отношении к проблеме жизни и смерти, вынуждало быть «серьезным», но это не означает, что люди не смеялись. Отрицать наличие юмора у человека любой эпохи, думаю, не возьмется никто. А вот излишняя «серьезность» времени как раз могла способствовать появлению такой разновидности юмора, как ирония.

Безусловно, литературные и эстетические жанры, такие, как утопия, трагедия или комедия не присущи человеку изначально и имеют историю своего возникновения, но трагическое, комическое или ироническое отношение автора к персонажу существует до оформления его в «чистом» жанре. В любом эпосе можно без труда отыскать все данные элементы. Сократ, конечно, не придумал иронию, он просто ее сознательно и широко применил в своих беседах. Можно предположить, что как раз этого-то ему и не простило демократическое сообщество — большинство на суде, во всяком случае, прекрасно понимало, что такое ирония.

Итак, коротко резюмируем ответы на оба вопроса. В древнерусской словесности, на наш взгляд, наличия утопии не зафиксировано, но утопический элемент в виде иронического отношения к действительности присутствовал.

## Примечания

<sup>1</sup> *Флоря Б. Н.* Формирование славянских народностей. Их этническое самосознание и перспективы его дальнейшего развития // *Очерки истории культуры славян.* М., 1993. С. 387.

- <sup>2</sup> *Данилевский И. Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (I–XII века)*. М., 1999. С. 282.
- <sup>3</sup> *Демин А. С. Художественные миры Древнерусской литературы*. М., 1993. С. 43.
- <sup>4</sup> *Флоря Б. Н. Указ. соч.* С. 393.
- <sup>5</sup> *Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление*. М., 1991. С. 114–117.
- <sup>6</sup> *Гириц К. Идеология как культурная система // Новое литературное обозрение*. М., 1998. С. 20.
- <sup>7</sup> Там же. С. 21.
- <sup>8</sup> Там же. С. 23.
- <sup>9</sup> *Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв.* М., 1982. С. 382.

## «ОБЩЕСЛАВЯНСКИЙ» ЯЗЫК КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ

Рожденные в разных хронологических и локальных пространствах концепции «общеславянского» литературного языка являлись репрезентантами тех духовных эпох, когда славянский мир сближался на основе конфессиональной или этнической ретроспективы, концептуально актуализировавшей «вопрос начала славянского самосознания»<sup>1</sup>. Результатом интегрирующей культурно-языковой рефлексии становились либо структурно-функциональные языковые утопии — «утопии создания абсолютно прозрачного языка»<sup>2</sup> посредством функционально-генетической селекции элементов локальных славянских литературных языков, либо функциональные языковые утопии, предполагающие функционирование одного из славянских литературных языков в качестве «общеславянского».

1. Церковнославянский язык («словѣньскыи языкъ» — «нашъ языкъ»), созданный Кириллом и Мефодием в IX в. как язык *славянского богослужения*, определил единое славянское культурно-языковое пространство: «Самым значительным культурным фактором, объединившим на время все славянство, было создание славянского литературного языка и принятие всеми славянами христианства с богослужением на славянском языке... Мало-помалу язык становится не только церковным, но и литературным языком всего славянского мира: в конце X и в XI в. на нем пишут, читают, проповедают и служат и в Новгороде, и в Киеве, в Преславе, и в Охриде, и в Велеграде, и на Сазаве. Произведения на этом языке, возникшие на юге славянства, переписываются и читаются и в Чехии, и на Руси, равно как и написанные в Чехии — и на Руси, и на Балканах»<sup>3</sup>. Функционирование «общеславянского» литературного языка было возможно в силу того, что языковые расхождения в славянском мире были незначительными, и славяне осознавали себя говорящими на одном и том же языке: «Единство литературного языка само по себе еще не свидетельствует о единстве языка живого, но во всяком случае распространение старославянского (церковнославянского) литературного языка во всем славянском мире при неблагоприятной политической ситуации легче всего находит себе объяснение в общепонятности этого языка и в единстве славянского живого языка»<sup>4</sup>. Появление «третьего культурного макроареала в Европе»<sup>5</sup>, соседствовавшего «с романо-германским ареалом, где господствовала латынь» и «греко-

византийским ареалом... где абсолютно преобладал греческий язык», задало точку отсчета славянского самосознания, представлявшего собой «иерархию признаков», в которой «главенствующим оказывался признак христианства, а затем шел признак общеплеменной — славянства»<sup>6</sup>. Разрыв единого славянского культурно-языкового пространства, приведший к образованию автономных культурно-языковых пространств — *Slavia Orthodoxa* и *Slavia Latina* — определил полюсные пути дальнейшего развития славянского самосознания — путь духовного изоляционизма и путь духовного универсализма. Исходное сочетание признаков «христианства» и «славянства», определившее культурно-языковой феномен «славянское христианство»<sup>7</sup>, приводило в истории к актуализации либо конфессиональной, либо этнической доминанты реставрации славянского единства. В свою очередь, установка на конфессиональный или этнический универсализм реализовалась либо посредством концептуально обновленного использования церковнославянского языка как «общеславянского» литургического языка, либо посредством создания нового «общеславянского» литературного языка, что приводило к утопическим «субъективным реакциям на объективное наследие»<sup>8</sup>.

2. Духовной доминантой XVII в. являлся *конфессиональный универсализм*. Его сутью была идея конфессионального подчинения греческого культурно-языкового пространства латинскому. Важнейшим этапом в проведении Римом «глобальной унии» являлась «славянская уния», актуализировавшая в славянской культурной памяти «конфессиональный императив». При этом переход от умопостигаемой унии к реальной единой церковной жизни должен был осуществляться через «общий» язык богослужения, поскольку церковнославянский язык оставался единственным литургическим языком *Slavia Orthodoxa* и маргинальным, поддерживаемым хорватами-глаголитами, литургическим языком *Slavia Latina*. Несмотря на весьма ограниченное распространение, богослужение на церковнославянском языке свидетельствовало об определенной церковной политике в славянских землях латинской ориентации: в 1248 г. папа Иннокентий IV даровал право епископу Сеня Филиппу совершать славянскую литургию, в 1344 г. Карл IV призвал хорватских монахов в пражский Эммаусский монастырь для возобновления там славянского богослужения, а в XV в. славянскую мессу служили в Кракове<sup>9</sup>. Именно литургический язык хорватов-глаголитов мотивировал традицию использования языковой близости славян как средства достижения церковного единства. Так, еще Карл IV в 1355 г., ссылаясь на «сопричастность одному и тому же славному наречию славянскому», пытался склонить сербского короля Душана Сильного на сторону унии церквей<sup>10</sup>. В XVII в.

посредническую роль в «деле унии» выполнял церковнославянский язык Юго-Западной Руси, которая, будучи «пограничным» культурно-языковым пространством, стала «опытным полем» унии. Так, в подготовительных документах к Брестской унии 1596 г. специально подчеркивалось объединительное значение церковнославянского языка как «общего» литургического языка для Юго-Западной Руси и Московской Руси: «...Если Литовская Русь соединится с апостольским престолом, это легко может привести к унии с ним и Великое княжество Московское, в котором миллионы душ заражены греческой схизмой, потому что в богослужении москвитяне употребляют один язык с русскими, да и разговорный язык обеих этих народностей представляет различия только диалектические или в произношении слов»<sup>11</sup>. После заключения локальной Брестской унии началась подготовка к общей «славянской унии», что мотивировало задачу создания единой редакции церковнославянского языка, которая могла быть понятной всем славянам, принадлежавшим как «греко-славянскому», так и «латино-славянскому» культурно-языковому пространству.

В связи с этим по поручению Конгрегации пропаганды святой веры в Риме в 30–40-х годах XVII в. была предпринята «книжная справа» хорватских глаголических богослужебных книг, осуществлявшаяся хорватским монахом Р. Леваковичем при поддержке униатского епископа холмского М. Терлецкого<sup>12</sup>. Проведя некоторое время в Юго-Западной Руси, в среде униатов, Р. Левакович изучил русскую (юго-западнорусскую) редакцию церковнославянского языка и избрал эту редакцию в качестве образца для языка хорватских богослужебных книг. Равным образом и М. Терлецкий, помогая Р. Леваковичу, настаивал на устранении из хорватских богослужебных книг «чужих далматинских слов» для достижения их понятности. Текст изданных Р. Леваковичем книг — «**Миссала римскаго ва език словенский**» (1631) и «**Часослова римскаго славинскимъ языкомъ**» (1648) был утвержден папой Иннокентием X и лег в основу изданий И. Пастрича — **Часослова** (1688) и **Миссала** (1706). В 30-х годах XVIII в. папа Бенедикт XIV поручил глаголяшу М. Караману еще раз исправить язык миссала по образцу русской редакции церковнославянского языка. В 1741 г. М. Караман издал исправленный «**Миссалъ римский славенскимъ языкомъ**», а в 1753 г. в трактате «*Identità della lingua litterale slava e necessità di conservarla ne libri sacri*» представил теоретические доводы в пользу усвоения хорватами-глаголяшами русского извода церковнославянского языка для того, чтобы «проложить этим путь унии в среду славянских схизматиков»<sup>13</sup>.

Другой путь единения по вере посредством единения по языку избрал иезуитский миссионер, также хорват по национальности,

Ю. Крижанич, который пытался «исправить» русскую (юго-западнорусскую) редакцию церковнославянского языка с тем, чтобы она стала понятной всем славянам. Осуществляя свою миссионерскую деятельность в Московской Руси, Ю. Крижанич написал в 1661 г. орфографический трактат «Обяснѣнїе вїводно о писмѣ Словѣнском»<sup>14</sup>, а в 1666 — грамматический трактат «Грамаѣчно изкѣзанїе оу Рѣскомъ језїкѣ»<sup>15</sup>, «явившиеся своеобразными метаязыковыми репликами на церковнославянскую грамматику М. Смотрицкого «Грамаѣки Славѣнскїи правїиное Сѣнтгагма» первоначально изданную в Юго-Западной Руси (1619), а затем принятую в основных своих параметрах и в Московской Руси (1648).

Предпринятое Ю. Крижаничем «исправление» отражало языковую рефлексию, характерную для «латино-славянского» культурно-языкового пространства. Сутью этой рефлексии была тотальная критика и многомерный анализ языков в целях достижения формально-семантической гармонии. Потенциально являясь сферой критики и анализа, каждый язык призван был стать образцом функционального и формально-семантического «порядка». Ведущая роль принадлежала функциональному «порядку», который определял необходимость построения исходной функционально-генетической иерархии, отводившей любому языку «свое» место в бытии и истории. Только внутри установленного функционального «порядка» мог реализоваться формально-семантический «порядок»; достижение последнего предполагало проведение своеобразной селекции языковых элементов, целью которой была гармония означаемого и означающего. При невозможности достижения гармонии средствами одного языка допускалась поддерживающая трансляция элементов культурно доминирующего или культурно соположенного языка. Требуемые в это время критика и анализ направлялись прежде всего на возникающие «простые» языки, формально-семантическая «однопорядковость» которых, в отличие от классических языков, должна была быть доступна людям «простым», «непросвещенным».

Поставив задачу языкового «исправления» («изправльѣнїе и изтежѣнїе и совершѣнїе»), Ю. Крижанич, в точном соответствии с традицией языковой рефлексии своего времени, представил сначала функционально-генетическую иерархию славянских языков, равноуровневыми центрами которой стали «рѣска отѣина и хервѣтска отѣина». Исходя из идеи идентификации всех славянских локальных языков как вариантов одного славянского языка, Ю. Крижанич считал необходимым называть «общеславянский» язык «рѣскимъ», а не «сло/авенскимъ»: «језїкъ нашъ сѣбъ, кобымъ мѣ кни҃ги пишѣмъ и божїне службѣн отпрѣвляѣмъ зовѣтѣтсе словѣнскимъ,

гди по правде моралъ ен се зватъ Русскимъ», поскольку «наистарнје, и осталимъ всимъ зачално јестъ льбдство и јме Руско» (ГИ, I). Генетическое главенство «русского» языка, т.е. рассмотрение его в качестве источника славянских языков («всимъ вершина и кореника» (ГИ, III), мыслилось Ю. Крижаничем как объективно данное состояние, зафиксированное классическим историческим знанием («давниимъ Гречскимъ и Римскимъ писателемъ јестъ вѣло познано» (ГИ, I) и принятое новой исторической наукой («Мартин Кромер ово всего словинского народа початкѣ пишетъ ... вси ти народи произидоша изъ Русн»). Оцениваемая историческим знанием как объективно заданная, генетическая значимость «русского» языка поддерживалась реальной функциональной значимостью «русского» языка в Московской Руси, поскольку автохтонная авторитетная государственная власть определяла ситуацию, при которой все государственные дела оформлялись на «своем» языке («домашнимъ језикомъ вивјаѣт отпрѣвљана» (ГИ, IV)).

Приведенная Ю. Крижаничем система доказательств должна была свидетельствовать о том, что «абсолютное» генетическое и функциональное право быть «общим» языком принадлежало «русскому» языку. Что касается «хорватского» языка, то он обладал «относительным» локальным правом, поддержанным субъективными представлениями самого Ю. Крижанича («старое зачалное и чистоје изриканје ... јестъ обрнѣло за мојего дитѣнства» (ГИ, III).

Предустановленное функционально-генетическое превосходство «русского» языка мотивировало, по мысли Ю. Крижанича, его право стать культурно доминирующим языком, общепонятным для всех славян («овшимъ језикомъ дави отъ всѣхъ вѣло разумљенд» (ГИ, I). Однако само это право диктовало «русскому» языку обязанность стать структурно совершенным, т.е. наличие функционального «порядка» вызывало необходимость достижения формально-семантического «порядка», поскольку ни один язык не мог быть изначально совершенным («не вѣлаше ѣзкони вѣка... совершѣн» (Об, 180)). Исконное несовершенство «русского» языка, как любого другого, усиливалось, по мнению Ю. Крижанича, приобретенной «неправильностью», обусловленной тем, что «русский» язык был разделен на три языковые данности: разговорный язык Московской Руси («Рускии общини и подлинни, комъ на великомъ Руснъ говоратъ»), разговорный язык Юго-Западной Руси («Бѣлорускии, кий јестъ нѣкое мерзко смѣшанје изъ Руского и Лешкого) и книжный, т.е. церковнославянский, язык юго-западнорусской и московской редакций («Книжини, или Прѣводничкии, кий тако же јестъ мѣшанина изъ Греческого да Руского дрѣвнього» (Об, 179)). Именно обширная вари-



тивность, объясняемая дистанцией, существовавшей между книжным и разговорным языком, а также иноязычным влиянием, привела, по мнению Ю. Крижанича, к непонятности конфессиональных текстов («во свѣтомъ вѣжѣмъ писмѣ ... мало рѣзѣма» (ГИ, V). Кроме того, явленная в текстах некоторая «неправильность» самого языка усиливалась, по мнению Ю. Крижанича, принятой кодификацией языка, представленной в грамматике М. Смотрицкого: славянский язык был ориентирован на греческий язык, что усложняло языковую структуру и требовало лингвистической эрудиции («Мелѣтнь Смотрицскнь ... захотѣл нашѣго језика на Грѣцкије ... Ѣзѣр прѣтварјат» (ГИ, V).

В процессе осуществленной Ю. Крижаничем «грамматической работы», представлявшей собой «исправление» кодифицированных М. Смотрицким языковых элементов, элиминации подверглись формы, рассматриваемые им как «чужие» — грецизмы и полонизмы («обезјанство по обзорѣ на Грѣцскнь језикъ и лешскнѣ сказа»), или «свои», но неупотребительные («нитъ въ работѣ ни во јживаньи»), особенно, порождающие омонимию («прѣтвѣрн рѣзѣмѣ») или синонимию («по избѣткѣ»). При невозможности достичь «однородности» средствами «русского» языка допускалась поддерживающая трансляция средств «хорватского» языка как второго по «чистоте» языка<sup>16</sup>.

В результате проведенных «исправлений» Ю. Крижанич кодифицировал язык гибридной структуры, основанный на соединении элементов иерархически заданных систем («русский» язык // «хорватский» язык), функционально тождественный новоевропейским («простым») языкам, ориентированным на понимание людей «простых», «непросвещенных», каковыми Ю. Крижанич считал и «москвитян»: «Я считаю москвитян не за еретиков или схизматиков (так как их схизма происходит не из настоящего корня схизмы, не из гордыни, а из невежества), я их считаю за христиан, введенных в заблуждение по простоте душевной...»<sup>17</sup>

Однако попытка «исправления» русской редакции церковнославянского языка, предпринятая Ю. Крижаничем, как и попытка «исправления» хорватской редакции церковнославянского языка, предпринятая Р. Леваковичем и его последователями, не привели к искомой понятности «общего» языка, необходимой для его реального функционирования.

3. Духовная доминанта XIX в. — *этнический универсализм*, славянской реализацией которого явилась идея кровного единства славян, идея «всеславянства» и его мирового признания, актуализировавшая в славянской культурной памяти «этнический императив». В эту эпоху представления о едином человечестве сменялись представлениями о

множественности «культурно-исторических типов», а всемирная история сменялась историями отдельного и независимого развития данных типов. При этом в ранг «культурно-исторического типа» могло быть возведено лишь объединение народов, обладавшее «отдельным языком или группой языков, довольно близких между собой, для того, чтобы сродство их ощущалось непосредственно, без глубоких филологических изысканий»<sup>18</sup>.

Соответственно, явленные в этот период этнически мотивированные языковые концепции предлагали либо возведение одного из славянских литературных языков в ранг «общеславянского», либо «взаимное» овладение всеми славянскими литературными языками для достижения «литературной взаимности», либо создание искусственного «общеславянского» литературного языка посредством соединения элементов основных культурно соположенных славянских литературных языков.

Ученые-сторонники «теории возвышения одного из частных языков до роли общего» (словаки К. Кузмани, Л. Штур, М. Гаттала, словенец Ф. Подгорник, русские В. Ламанский, А. Добрянский и др.) рассматривали свою концепцию как результат развития общеевропейской языковой ситуации, что приводило к распространению опыта создания новоевропейских литературных языков на основе избранного культурно доминирующего локального славянского литературного языка. Так, М. Гаттала в статье «*O všeslovanském jazyku a písmě*» (1871–1872) утверждал, что «основой и душой каждого из живых и мертвых литературных языков было одно из действительных наречий или разноречий, римское для латинского, саксонское для немецкого, парижское для французского, тосканское для итальянского, московское для русского... всеславянский литературный язык может выработаться лишь таким образом, что мы примем один из действительных славянских языков за общелитературный»<sup>19</sup>.

В роли «общеславянского» литературного языка призваны были выступить либо исторически мотивированный церковнославянский язык, либо русский литературный язык, строгость норм которого определялась непрерывностью развития и последовательностью кодификации, а функционирование было защищено государственной властью. Однако церковнославянский язык при всех своих достоинствах, «особенно по богатству склоняемых и спрягаемых форм», все же уступал, по мнению Ф. Подгорника, русскому языку «как язык мертвый, оторванный от наречной почвы и лишенный претворяющей силы внутренних аналогий»<sup>20</sup>, знание его было необходимо лишь как знание культурного

«языка-предка». Что касается русского языка, то он имел и формальное, и функциональное преимущество, что наиболее емко выразил К. Кузми: «Я того мнения, что мы должны принять русский язык. Русское племя — самое сильное, литература — самая богатая и язык — самый всеславянский». Обосновывая выбор русского языка на роль культурно доминирующего, Л. Штур в работе «Славянство и мир будущего» (1867) обращал особое внимание на функциональное преимущество русского языка: «Русский язык — язык величайшего, единственно самобытного и на обширном пространстве земли господствующего славянского племени, которому и без того по праву принадлежит главенство в нашей народной семье. Сверх того, из всех славянских языков это самый богатый, сильный и полнозвучный, запечатленный могуществом»<sup>21</sup>. Формальное превосходство русского языка особо подчеркивал Ф. Подгорник в статье «О pismenih jezikih na sploh in občeslovanskem literaturnem jeziku posebe» (1878): «Главные преимущества (русского языка) перед прочими заключаются не в том, что он выше их по силе государственной, ибо это условия, лежащие вне языка, а потому и преходящие в движении жизни. Важнее то, что звуковой и формальный строй русского языка занимает середину между прочими языками и носит в себе залог продолжительного и прочного развития, логическое расчленение его форм строже и тоньше, чем в других языках ... его лексикон безграничен, благодаря разнообразию естественных и нравственных условий жизни бесчисленных ветвей русского народа»<sup>22</sup>. Равным образом, мысль о том, что русский язык «самый всеславянский», разделяли и русские ученые. К примеру, В. Ламанский в работе «Сербия и южнославянские провинции Австрии» (1867) утверждал, что все славяне должны были принять русский литературный язык «органом науки и высшей образованности, языком дипломатическим с сохранением своих наречий и словесности для местных потребностей»<sup>23</sup>. Развивая идею В. Ламанского, А. Добрянский в статье «Взгляд на вопрос об общеславянском языке» (1888) предложил программу «дифференцированного функционирования» русского языка в зависимости от историко-политической ситуации в славянских странах. «В самостоятельных славянских государствах, связанных с Россией (Болгария и Черногория), — писал он, — ... русский язык должен господствовать в делах иностранных, торговых, военных и путейских ... в низших училищах обязательно обучение русской грамоте и письму, в средних же следовало бы ввести обязательное обучение церковнославянского и русского языков, с преподаванием Закона Божия на первом, а истории и географии на втором, в высших училищах на русском языке должны бы преподаваться всеобщая история, славянская

словесность, славянская история, славянская филология, славянское право и богословие». В свою очередь, «в самостоятельных славянских государствах, не связанных с Россией (Сербия) ... желательно видеть употребление русского языка вместо французского в сношениях местных учреждений и обществ с русскими и инославянскими ... молодежь должна обучаться в средних школах церковнославянскому и русскому языкам, в высших заведениях желательно преподавание на русском языке всех отделов славяноведения». Наконец, «в государствах неславянских (Австрия, Германия, Турция) ... следовало бы преподавать» в средних школах церковнославянский и русский язык, а в высших учебных заведениях требуется «преподавание на русском языке всех отделов славяноведения»<sup>24</sup>. (В целях совершенствования самого русского языка А. Добрянский предлагал «основать в России общеславянскую академию словесных наук», которая, в частности, принимала бы «действительные меры к очищению русского языка» от заимствований).

Сторонники «теории литературно-языковой взаимности» (словацкий ученый Я. Коллар, чешский публицист В. Ригер и др.) считали невозможным выбор одного литературного языка в качестве «общеславянского», поскольку такой выбор игнорировал историческую закономерность конфессиональных и политических различий славян. Так, В. Ригер в речи на Славянском съезде 1867 г. подчеркивал, что «многие предпочли бы слиться телом и духом в одно целое, но тысячелетняя история не стирается бесследно»<sup>25</sup>. Путь к единению следовало искать в «гармонии всех частей», достигаемой «взаимным» изучением славянских языков. Основоположник данной теории Я. Коллар в статье «Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation» (1837) утверждал, что каждый славянин мог обрести «свое» место на «культурно-языковой лестнице» в зависимости от степени своей образованности: на первой ступени требовалось знание четырех основных языков — русского, сербского, польского и чешского, на второй — знание болгарского, хорватского, словенского языков, на третьей, высшей, ступени предполагалось знание всех славянских литературных языков. Такое «взаимное» изучение славянских языков должно было привести, по мнению Я. Коллара, к «литературной взаимности», «чтобы каждый образованный славянин мог понимать живую и книжную речь соплеменника и ознакомиться со всем классическим и всеславянским на родственных диалектах»<sup>26</sup>. Не находя «полной параллели литературной взаимности» у новоевропейских народов, Я. Коллар ссылаясь на исторический опыт греков: «Диалекты ионический, эолический, дорический и аттический различались друг от друга

не менее славянских, однако связаны были цепью литературной взаимности»<sup>27</sup>. Средством достижения славянской «литературно-языковой» взаимности Я. Коллар считал издание общеславянской хрестоматии, славянских грамматик и словарей, демонстрировавших замену иноязычных слов славянскими.

Сторонники «теории искусственного образования общего языка» (словацкий ученый Я. Геркель и словенский ученый М. Маяр) исходили из специфики славянской языковой ситуации, маркером которой являлось единое литературно-языковое прошлое — «своеобразный гений славянского языка». Путь создания нового «общеславянского» литературного языка отражал языковую рефлексию эпохи. Ее сутью было «раскрытие» посредством сравнительно-исторического анализа самоценности каждого конкретного языка. Принципиальная установка языковой рефлексии на самодостаточность и собственную ценность каждого языка приводила к замене функциональной иерархии языков их функциональным соположением во времени и пространстве. Только предустановленное соположение языков давало возможность сравнивать языки, т. е. мыслить их внутренние структуры во взаимоотношении. Само сближение—сравнение языков определяло их структурную «прозрачность», позволяя дифференцировать общие и локальные, стандартные и нестандартные языковые элементы, в которых прочитывалось структурное прошлое и прогнозировалось структурное будущее. Явленная в этот период языковая рефлексия не только «раскрывала» сходства языков, находившихся в «братском времени и пространстве», но и «развивала» эти сходства, порождая идею «перехода» от прерывной языковой совокупности к непрерывной, т. е. идею «перехода» от реально функционировавших родственных языков к моделируемому единому «общему» языку.

Так, Я. Геркель в своем грамматическом трактате «*Elementa universalis linguae slavicae e vivis dialectis eruta et sanis logicae principis suffulta*» (1826) утверждал, что сравнительное изучение славянских языков, учитывающее их формальный и функциональный статус, должно привести к созданию «одного по формам и духу» славянского литературного языка. Он писал: «Нормы общего языка должны быть выведены из сравнительного изучения отдельных наречий и поднаречий... Язык может быть развиваем в двух направлениях: общественном и логическом. Первое зависит от разнообразия условий общественной жизни, которое выше в народе большом, чем в малом. В этом отношении славянский язык, как распространенный по всей восточной Европе и северной Азии, имеющий и богослужбное, и военное, и торговое, и дипломати-

ческое употребление, занимает очень высокое место между другими... Но об руку с общественной обработкой должна идти и логическая, по определенным началам, с изгнанием исключений, которые служат верным показателем недостатка логической обработки языка». Только «общественно-логическая обработка» славянских языков приведет, по мнению Я. Геркеля, к созданию «общего языка, который был бы общим органом славянских литератур, почвой для развития настоящего панславизма»<sup>28</sup>.

Наиболее разработанная модель «общеславянского» языка как результата соединения элементов культурно доминирующих языков была представлена в грамматике «взаимославянского» языка М. Маяра «Uzajemni pravopis slavjanski to je: Uzajemna Slovnica ali mluvnica Slavjanska»<sup>29</sup>.

Само название грамматического сочинения М. Маяра позволяет реконструировать доминанту его языковой рефлексии, а именно идею возможного «построения» «общеславянского» литературного языка. Последовательно развивая мысль о «всеславянской» языковой реализации, М. Маяр призывал славянских писателей «писать взаимно» («Pisati uzajemno je prepolezno, prekoristno i neobhodno potřeбно» УП, 11). Отвечая на вопрос «что значит писать взаимно», М. Маяр объяснял, что писать взаимно, значит писать на современных славянских литературных языках так, чтобы они постепенно сближались и уподоблялись друг другу («Pisati uzajemno se pravi: pisati v dosadajnih književnih jezikih pa tako, da se oni po malu bližaju i med seboj podobniji prihadjaju...» (УП, 5). Возможность структурного сближения и уподобления славянских литературных языков была, по мнению М. Маяра, мотивирована историей славян, имевших в истоке единый церковнославянский (старославянский) язык, а также современным функциональным равенством сложившихся национальных литературных языков. Свою собственную лингвистическую задачу М. Маяр видел лишь в том, чтобы создать механизм, облегчавший сближение и уподобление языков.

Предложенный М. Маяром порождающий механизм «взаимославянского» языка может быть реконструирован как сравнительно-историческая селекция языковых элементов, реализованная на материале русского, сербохорватского, чешского и польского литературных языков. В результате проведенной селекции статус структурно-образующих «взаимославянских» языковых элементов получили формы, передающие общую для культурно доминирующих языков грамматическую семантику и демонстрирующие оправданную историей стандартность и употребительность: 1) общие стандартные формы, поддержанные языковой традицией («one, koje su obične vsemu slavjanskomu narodu

ali večjaj njegovoj straně УП, 12); 2) локальные стандартные формы, мотивировавшие «включение» во «взаимнославянском» языке механизма контаминации («one, koje su obične v Slaviji, samo da je v nekõjih krajih obična i navadna jedna, v drugih druga... spisovatelj si može svobodno izmed nju izbrati onu, koja se njegovomu narečju bolje priljež ali obě» (УП, 12)). Соответственно, не получили доступа во «взаимнославянский» язык формы, нарушающие общую семантическую дистрибуцию или порождающие синонимию при передаче общей семантики: 1) формы «protivi značaju jezika slavjanskoga», 2) общие и локальные нестандартные формы, заданные традицией («one, koje su nedoslědne i neslovo-spitne»).

Соединение результатов сравнительно-исторической селекции и контаминации языковых элементов должно было привести, по мнению М. Маяра, к образованию единой структуры, принципиальная гибридность которой может быть определена как соединение языковых элементов соположенных систем: русский язык + сербохорватский язык + чешский язык + польский язык<sup>30</sup>.

Опыты создания нового «общеславянского» языка, представленные Я. Геркелем и М. Маяром, несомненно имели научно-теоретическое значение, но не могли быть реализованы в языковой славянской практике.

В XX в. своеобразной культурно-языковой репликой на концепции этнического единения славян явилась концепция суперэтнического единения. В концепции евразийства представления о «культурно-исторических типах» сменились представлениями о «культурно-исторических зонах», т. е. совокупности этносов, связанных единой исторической судьбой<sup>31</sup>. Знаком «культурно-исторической зоны», характеризующейся общностью культурных и исторических традиций, являлся культурно доминирующий язык. Способность русского языка стать знаком «новой зоны, уже не славянской, а евразийской», обосновал филолог и этнограф Н. С. Трубецкой в работе «К проблеме русского самопознания» (1927). Точкой отсчета в его концепции была идея о том, что только языковой критерий является единственным знаком славянства: «Славянство» не есть понятие этнопсихологическое, антропологическое, этнографическое или культурно-историческое, а понятие лингвистическое. Язык, и только язык, связывает славян друг с другом»<sup>32</sup>. Изучение истории славянских литературных языков позволило Н. С. Трубецкому выделить две литературно-языковые доминирующие языковые данности — церковнославянский язык и русский литературный язык, являющийся структурным и функциональным преемником церковнославянского. Согласно концепции Н. С. Трубецкого, церковно-



славянский язык использовался в определенных исторических условиях в качестве литературного языка одного славянского этноса, а русский литературный язык в новых культурно-исторических условиях должен стать литературным языком евразийского суперэтноса. В упомянутой работе он писал: «Так как староцерковнославянский язык ... был по своему замыслу общеславянским литературным языком конца эпохи праславянского единства и так как за исключением русского литературного языка ни один из славянских языков не сохранил непрерывной преемственности церковнославянской традиции, то естественно было бы русскому литературному языку стать языком культурных и деловых сношений между отдельными славянскими народами». Но далее Н. С. Трубецкой подчеркивал, что «в силу разных политических и исторических причин русский литературный язык в настоящее время не может стать орудием междуславянского общения, несмотря на то что по своей природе имел бы для этого все данные. Зато в силу других, опять-таки историко-культурных причин русский язык фактически является орудием культурного, политического и делового общения между народами России–Евразии»<sup>33</sup>. Однако реальная история XX в. опровергла идею «естественного» функционирования русского литературного языка как «общего» «евразийского» языка.

### Примечания

<sup>1</sup> Толстой Н. И. Избранные труды. М., 1998. Т. 2. С. 44.

<sup>2</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1994. С. 151.

<sup>3</sup> Дурново Н. Н. Избранные работы по истории русского языка. М., 2000. С. 637.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Толстой Н. И. Указ. соч. Т. 2. С. 33.

<sup>6</sup> Там же. С. 33, 47.

<sup>7</sup> Там же. С. 48.

<sup>8</sup> Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 66.

<sup>9</sup> Пикхио Р. Церковнославянский язык // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 164.

<sup>10</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 57, 63.

<sup>11</sup> Цит. по: Карташев А. В. Очерки по истории русской церкви. М., 1991. Т. 2. С. 656.

<sup>12</sup> Бессонов П. Католический священник серб (хорват) Юрий Крижанич, Неблюшский, Явканица, ревнитель воссоединения церквей и всего славянства в XVII в. (по вновь открытым сведениям о нем) // Православное

- обозрение. 1870. № 2. С. 716–717; Будилович А. Общеславянский язык в ряду других общих языков древней и новой Европы. Варшава, 1892. Т. 2. С. 158–159; Толстой Н. И. Указ. соч. С. 371.
- <sup>13</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 159.
- <sup>14</sup> (Крижанич Ю.) *Објасњење вѣводно о писмѣ Словѣнском* (в тексте — ОБ) // Журнал министерства народного просвещения. 1888. XII.
- <sup>15</sup> (Крижанич Ю.) *Грамаѣично изказање об Рѣском језику*, по па Јурка Крижанница. М., 1859. (в тексте — ГИ).
- <sup>16</sup> См. подробно: Запольская Н. Н. Модели «общеславянского» литературного языка XVII–XIX вв. // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов. Краков, 1998. Доклады российской делегации. М., 1998. С. 273–289.
- <sup>17</sup> Белокуров С. А. Юрий Крижанич в России. М., 1901. С. 57.
- <sup>18</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1871. С. 94.
- <sup>19</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 335.
- <sup>20</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 343.
- <sup>21</sup> Штурф Л. Славянство и мир будущего. М., 1867. С. 188.
- <sup>22</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 343.
- <sup>23</sup> Ламанский В. Сербия и южнославянские провинции Австрии. СПб., 1864. С. 33.
- <sup>24</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 353–355.
- <sup>25</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 305.
- <sup>26</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 300.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Цит. по: Будилович А. Общеславянский язык в ряду других... Т. 2. С. 319, 321.
- <sup>29</sup> *Маят М. Узајемни правопис славјански то је Uzajemna Slovnica ali mluvnica Slavjanska* (в тексте — УП). Praha, 1865.
- <sup>30</sup> См. подробно: Запольская Н. Н. Указ. соч. С. 291–294.
- <sup>31</sup> Гумилев Л. Н. Историко-философские труды князя Н. С. Трубецкого (заметки последнего евразийца) // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 51.
- <sup>32</sup> Трубецкой Н. С. Указ. соч. С. 206.
- <sup>33</sup> Там же. С. 199.

## СПЕЦИФИКА УТОПИЗМА ЯНА АМОСА КОМЕНСКОГО

В конце XX столетия в связи с крушением «великой утопии» построения коммунизма в странах «социалистического лагеря», а также благодаря повышенному интересу к футурологическим прогнозам на рубеже тысячелетий резко обострился общественный интерес к утопиям, а также к антиутопиям прошлого. В отечественном гуманитарном знании, однако, сложившийся в советское время набор имен великих утопистов XVI–XVII вв. остался почти неизменным<sup>1</sup>. Это объясняется тем, что в марксистско-ленинской мысли, являвшейся, в свою очередь, новой эманацией утопизма, внимание уделялось лишь так называемым «утопическим социалистам», объявляемым «предтечами» «научного» социализма и коммунизма (Т. Мор, Т. Кампанелла и др.) В силу этого в тени оставалась утопия XVII в., главным образом философское наследие Я. А. Коменского. Здесь была и иная причина — относительно позднее (с 1960-х гг.) знакомство с его основным сочинением — «Всеобщим советом по исправлению дел человеческих», которое, кстати, до сих пор полностью не переведено на русский язык. Но все же главное препятствие состоит в специфике утопических идей великого чеха, в их религиозности и теоцентричности.

В чешской науке по этому поводу в 1960-е годы разгорелась жаркая дискуссия между философами разных направлений. Феноменолог Я. Паточка считал «Всеобщий совет» «утопией утопий», поскольку, хотя идея улучшения мира имманентно присуща человеку, сомнительно, сможет ли вообще человечество найти перспективу лучшего будущего<sup>2</sup>. Марксист, причем неортодоксальный, Р. Каливода, трактуя сам термин «утопия» негативно, как пустую мечту, бесплодное прожектерство, доказывал глубоко антиутопический характер сочинения Коменского, считая, что его идеи имеют смысл, формирующий действительность. Проект Коменского подвергался Каливодой реинтерпретации в марксистском духе, что удаляло из него религиозно-трансцендентную сущность и позволяло зачислить его в ряд «прогрессивных» идей построения лучшего будущего человечества<sup>3</sup>.

Данная дискуссия ныне представляется чисто схоластической, поскольку оба философа частично правы. Дело в том, что сам Коменский отмечал, что всеобщее преобразование мира похоже на мечту и сон, но оно непременно наступит, и лучше мечтать таким образом, чем гибнуть в поисках эфемерного, сиюминутного и эгоистического счастья<sup>4</sup>. Таким

образом перед нами «конкретная утопия», для реализации которой предлагается ряд конкретных мер и преобразований. Эту специфику утопизма Коменского еще в XVIII в. понял Гердер, что убедительно доказано исследованиями К. Шаллера<sup>5</sup>. Используя понятие «конкретная утопия», введенное еще Эрнстом Блохом, К. Шаллер<sup>6</sup> и З. Кучера<sup>7</sup> дают именно такую характеристику модели будущего у Коменского.

В свое время Ф. Зайбт<sup>8</sup>, причисливший Коменского к великим утопистам, отметил еще одну специфическую черту его утопизма. В то время как другие мыслители описывали идеальное общество в уже завершенном виде, детализируя и конкретизируя многие его особенности, институты и обычаи, Коменский сосредоточился более на средствах и методах реформы общества, чем на описании конкретных результатов, что было обусловлено его педагогическим опытом. Поэтому Ф. Зайбт отнес Коменского к утопистам рационалистического типа.

Данную черту утопизма Коменского З. Кучера определил как «процессуальное мышление», которое рассматривает мир и человека в их способности улучшаться, в «способности к переменам, творчески направленным в будущее». При этом «человек и его мир понимается как «существо утопическое», неготовое, завершающее создание самого себя и своего мира». Именно поэтому «главный вопрос у Коменского заключается не в структуре утопического мира («что» его составляет), а в пути к его достижению («как» можно его достичь)»<sup>9</sup>.

Однако, говоря о «конкретной утопии» чешского философа, нельзя забывать о ее христианской эсхатологической ориентации. Коменский был не только глубоко верующим христианином, но и хилиастом, ожидающим в скором времени тысячелетнего царства Христа на земле. Как указывает С. Соуседик, хилиазм Коменского, и в этом его особенность, был связан с идеей общественного прогресса, причем прогресс им трактовался как развитие познания, изгоняющего тьму и горе из жизни людей<sup>10</sup>. С. Соуседик делает акцент на историософских взглядах Коменского, из которых вытекает специфика его утопизма. По представлениям Коменского идеальное общество возникнет на земле в седьмом тысячелетии истории человечества, которое станет последним, финальным. Властвовать на земле будет Иисус Христос после своего второго пришествия. Совершенное общество проникнется светом Пансофии, поэтому все его институты и все члены будут совершенны. Седьмое тысячелетие явится скорее делом Бога, чем людей, однако при осуществлении плана божественного спасения Христос требует от людей, из любви к ним, активного соучастия в этом деле. Из такого сотрудничества следует необходимость и важность педагогических мер по построению совершен-

ного общества. Именно это и является целью «Всеобщего совета по исправлению дел человеческих». Как справедливо отмечает С. Соуседик, у Коменского исчезает различие между историей спасения и светской историей, а сама история связывается с ее результатом (царством Божиим на земле в конце времен), идеей прогресса. Такова инновационность утопической мысли Коменского<sup>11</sup>.

Как считает В. Т. Мишкова-Козакова, Коменский предлагает реальный проект христианского преобразования общества. Причем, если все другие утопии давали картину идеального общества, построенного путем создания его новой организации, то Коменский во главу угла ставит совершенствование человека, реформу его духовной и нравственной жизни «изнутри»<sup>12</sup>. Он призывал начинать великий путь преобразования с себя, с каждой отдельной человеческой личности, затем переходить к семье и только потом — ко всему обществу<sup>13</sup>. В этом плане он шел за бл. Августином, полагавшим началом общественного совершенствования, пути общего спасения души каждого человека.

Как представляется, совершенно справедливые рассуждения о конкретности утопии Коменского абстрагируются от ее объективной значимости. Исследователи как бы помимо своей воли солидаризируются с ним в его субъективной вере в реальность своего проекта, который, однако, не может быть приемлем даже для всех христиан, так как хилиастические убеждения разделяются далеко не всеми конфессиями. Утопия Коменского конкретна и реальна только для него самого. Это не идеальная модель, не мечта об острове Утопии или Городе Солнца, а наставление для ежедневного совершенствования христианина, это инструкция, пособие, учебник. Объективно она конкретна только в своей дидактичности.

Глобализм утопической концепции Коменского неоднократно отмечался исследователями. Все земное пространство вовлечено в процесс совершенствования. Это уже не остров, город или другая планета, а вся ойкумена. Здесь мы можем говорить, как представляется, не только о глобальности, но и о тотальности. Всех противников Панортосии (всеисправления) — так называется шестая часть «Всеобщего совета», содержащая основные черты «светлого будущего», — сомневающихся, маловерных, циников, открытых врагов Коменский полагает убедить в своей правоте, так как это не его замысел, но божественное предопределение. Тем самым он не оставляет места для критики и оппозиции. Все человечество, охваченное единым движением, при непосредственном божественном вмешательстве, устремляется к своему счастливому финалу.

Придание истории смысла развития, имеющего целью приближение к Богу, резко отличает Коменского от ренессансных утопистов. Более того, утопию Коменского следует охарактеризовать как *утопию барочную*, обладающую по крайней мере двумя особенностями барокко — движением и божественным присутствием в мире как импульсом этого движения. Вспомним, что все ренессансные утопии статичны, итоговые, они вне развития; непонятно, как такое идеальное общество возникло и как оно будет развиваться дальше. Очевидно, что никак, ибо достигнут идеал, который понимается как венец земной, реальной, социальной жизни. *Динамическая утопия* Коменского предполагает развитие даже после достижения «Рая на земле», после завершения человечеством истинного создания самого себя и своего идеального общества, так как после этого земная жизнь трансформируется в ирреальное существование в Боге. *Цель утопии Коменского — трансчеловеческая, внеземная, теоцентрическая*, что опять-таки резко отличает мышление ее автора от ренессансного образа мысли<sup>14</sup>.

Человеком, участвующим в процессе всеисправления, как указывает Коменский, движет стремление к *бесконечному и вечному*<sup>15</sup>. Именно эти категории выдающийся исследователь барокко, автор панбарочной концепции культуры XVII в. З. Калиста<sup>16</sup> считает основополагающими характеристиками барочного миропонимания. Бесконечность и вечность предполагают вертикальную направленность человеческих устремлений как богоустремленность. В связи с этим, т. е. с трансцендентной теоцентричностью утопии Коменского, трудно согласиться с теми исследователями утопической мысли, которые относят утопизм чешского мыслителя к типу так называемой горизонтальной утопии, понимая под этим термином перенос утопического локуса из сферы идеальной мысли в сферу времени, в будущее<sup>17</sup>.

Бесконечное и вечное отвергают понятие финальности чего-либо, в том числе и человеческой истории. Точнее говоря, финал (седьмое тысячелетие, конец мира) мыслится как промежуточная точка трансцендентного процесса. В этом плане идеальное общество у Коменского не абсолютно и не самодостаточно, как, например, у Т. Мора. За ним скрывается еще нечто, великая христианская тайна, поэтому движение бесконечно.

Инструментарий этого движения — чисто педагогический, точнее, в терминологии Коменского, пансофический. Всеобщая божественная мудрость, к которой ведет всеобщее воспитание и просвещение, служит главным средством всеисправления. Оставляя в стороне вопрос об утопичности пансофического знания, основанного на принципе

всеединства, посмотрим, как всеединство должно определять будущее общество. Коменский исходит не из того, что все люди равны, поэтому необходимо общество всеобщего равенства и благоденствия, как это было у утопистов Ренессанса. Наоборот, он идет от убеждения в существовании всеединства как категории сакральной, трансцендентной, как идеала, воплощаемого в Едином Боге. Поэтому достижение на земле некоего подобия божественного единства есть дело богоугодное, религиозное. Человеческая душа, стремящаяся к единству, уже ориентирована теоцентрически, в чем залог ее спасения. Из этого сущностного, принципиального всеединства исходит ряд конкретных следствий, воплощаемых в новом унифицированном мироустройстве. Социальное и прочее равенство — лишь практические эманации стремления к духовному всеединству. Поэтому концепция будущего единого человечества у Коменского глубоко религиозна. Глава Общины чешских братьев Коменский оказывается гораздо большим христианином, чем католик Т. Мор, уже в нашем веке канонизированный Ватиканом, и монах Т. Кампанелла, который в своем Городе Солнца даже заменил поклонение Христу культом Солнца.

Анализируя причины обращения Коменского к утопии, надо отметить, кроме общей неудовлетворенности состоянием «дел человеческих», стремление к упорядочиванию огромного и многообразного мира, открывшегося европейцу в результате Великих географических открытий. Эту мысль З. Калисты<sup>18</sup> тексты сочинений Коменского подтверждают частым упоминанием отдаленных неевропейских народов. Он считал, что они должны быть вовлечены в общемировые процессы. Коменский, как человек барокко, с ужасом всматривается в хаос открывшегося мира, что нашло у него своеобразное выражение в образе лабиринта, хорошо известного еще античной и ренессансно-маньеристической культуре. «Лабиринт мира и Рай сердца» — этот по сути дела роман воспитания уже ставил цель преодоления хаоса блужданий трансцензусом выхода из лабиринта в рай сердца, т. е. в Христа, чей образ человек всегда несет в себе. Пансофия Коменского — тоже не что иное, как систематизация, упорядочивание всей совокупности знаний, ориентированных на Бога. Таким образом, Панортосия представляется единой динамической системой упорядочивания человеческого хаоса и приведения человечества к совершенству, имеющему теоцентрическую цель. В этом также следует видеть специфичность утопизма Коменского.

Поскольку «Пансофия» почти неизвестна русскому читателю<sup>19</sup>, не будет бесполезным дать краткое описание того совершенного общества, которое установится на земле благодаря богочеловеческому



сотрудничеству в седьмом тысячелетии. Ойкумена представляет собой единое государство. Во главе его стоит сам Иисус Христос как «новый Адам». В таком обществе невозможны войны — главный источник человеческих бед и результат столкновения государственных интересов, этой «выдумки дьявола», по Коменскому. Ликвидированы все границы и национальные различия. В обществе функционируют единые язык, религия (христианская унитарная), существуют единообразное жилье, одежда, формы общежития. Управляют человечеством три института. Collegium lucis следит за наукой и просвещением, способствуя торжеству пансофического знания. Dicasterium pacis наблюдает за сохранением всеобщего мира. Consistorium sanctitatis способствует утверждению единой христианской религии и церковному согласию. Все три института подчиняются непосредственно Христу как царю мира. В связи с этим непонятно, как Ф. Зайбт и некоторые другие исследователи<sup>20</sup> могут считать, что Коменскому ближе всего республиканское государственное устройство, хотя известно, что как политик он разделял монархические убеждения, о чем, в частности, свидетельствуют его симпатии к роялистам, высказанные во время пребывания в Англии в разгар революции<sup>21</sup>. Очевидно, монархизм у Коменского проистекал из теории всеединства, где центральное положение занимает Иисус Христос, а монарх мыслится как сила объединяющая, ликвидирующая многие противоречия общества, т. е. сплачивающая и тем самым способствующая достижению единства. Однако характерно, что в утопии Коменского место земного монарха занимает сам Христос, что можно трактовать как трансцензус единой верховной власти. Очевидно, прав С. Соуседик, определивший политическое лицо утопии Коменского как «некую просвещенную теократию»<sup>22</sup>.

Реформы, предлагаемые Коменским для достижения монолитности общества, в принципе не затрагивают социальной иерархии. Но будучи осуществленными на практике, они с неизбежностью приведут к созданию социально однородного общества. В нем будут выделяться лишь особо заслуженные люди, мудрецы, снискавшие всеобщий почет и уважение своими познаниями, применяемыми на благо общества. В обществе будет проведена определенная санация: запрещены порнография, развратные песни, развлекательная и пустая художественная литература; закрыты трактиры и игорные дома; ликвидированы ростовщичество и монополии как институты, грабящие простого человека. Все трудоспособные граждане будут работать, естественно, в меру своих сил и способностей и в соответствии со своими природными склонностями. Праздность расценивается как явление антиобщественное. Вредные

социальные институты и явления заменяются полезными; при храмах создадут приюты для сирот и больницы, повсюду построят школы для всех, везде установят дисциплину, всех мужчин обяжут вступить в брак и иметь детей, везде установят часы, чтобы использование времени было рациональным.

Важнейшая цель для Коменского – не установление общества всеобщего равенства, а устранение причин и поводов для проявления вражды между странами и народами. Поэтому он предлагает две кардинальные меры, снимающие причины для вражды такого рода – установление единой мировой религии и введение единого общечеловеческого языка.

Первое устранил причину религиозных войн и преследований иноверцев. Для Коменского этот аспект был чрезвычайно актуален, поскольку Тридцатилетняя война началась как религиозный конфликт в Чехии и имела следствием, после победы Габсбургов, изгнание из страны всех протестантов, от чего пострадала и Община чешских братьев, членом руководства которой был тогда Коменский. Единая всемирная религия представлялась Коменскому только христианской, ведь «истина одна – Христос». Однако конкретные формы единого христианства он не разработал, очевидно, полагаясь на то, что они будут выработаны в ходе межхристианских дискуссий в будущем. По отношению к адептам других религий Коменский советовал действовать лишь методом переубеждения, не сомневаясь в его действенности, ведь, как он полагал, против истины никто не может долго упорствовать. Здесь необходимо обратить внимание на утопизм методов достижения цели, исходящий из абсолютизации понятия истины.

Единый всемирный язык создаст универсальное коммуникативное средство, в свою очередь способствующее распространению истины, истинного знания. Он также позволит снять этнические противоречия и будет способствовать созданию человечества, лишённого этнического сознания.

Специфика лингвистической концепции утопии Коменского, как верно определил З. Кучера<sup>23</sup>, состоит во включенности языка в эсхатологически ориентированный контекст спасения.

Языковым проблемам посвящена часть пятая «Всеобщего совета» – Панглоттия (всеобщая культура языков)<sup>24</sup>. Коменский считает, что различие языков, начавшееся со времен разрушения Вавилонской башни, – это причина взаимонепонимания и ненависти между народами, дикости большей части света. Множество языков создано как бы дьяволом, чтобы препятствовать распространению христианской истины. Есть три способа преодолеть «смешение языков»: 1) «окультуривание»

каждого, 2) обучение всех народов нескольким культурным языкам, 3) изобретение одного простого, ясного и совершенного языка, который нес бы просвещение всем народам. Третий способ — самый простой. Такой язык должен быть, повторим, совершенным, ясным, с богатым словарем, с недвусмысленным значением слов, четкой упорядоченностью грамматики. Совершенный язык создает гармоническое согласие между вещами, понятиями и словами.

Эта программа должна осуществляться поэтапно. Первый этап — *панглоттия* — подразумевает окультуривание всех языков, создание совершенной письменности на каждом из них. Затем потребуются двуязычные издания, что будет ступенью к созданию универсального лексикона всех слов, слогов, букв с указанием их значения в разных языках. Необходима также *полиглоттия* — введение общекультурных языков (древнееврейский, древнегреческий, латинский, славянский, немецкий) параллельно с национальными как средство межнационального общения. Правда, ни один из предлагаемых языков не совершенен, поэтому они подлежат упрощению. Благодаря сети школ и совершенным учебникам на изучение общекультурного языка (замечу в скобках, что сейчас такую функцию выполняет английский язык) будет тратиться примерно месяц. Третий этап — *моноглоттия*, создание единого мирового языка. Будет собрано лучшее из существующих языков и приведено в новую форму, отвечающую природе вещей. Сами буквы и слоги нового языка будут непосредственно выражать элементы вещей, поэтому звучание слов, правильно обозначающих вещь как явление, сделает фразы самопонятными. Новый язык должен быть предельно понятным и простым.

Каждой вещи будет соответствовать одно слово: простой — простое, сложной — сложное, сходные вещи будут обозначаться сходными словами; имена собственные будут значимыми; названия несуществующих и ненужных вещей будут отброшены; множественное число будет обозначаться удлинением корневого гласного; склонения и спряжения будут приведены к единому типу. Коменский также предлагает ввести простое идеографическое письмо. Для метафизических понятий будут использоваться отдельные буквенные обозначения: Q — мир, Y — часть мира, творение, Z — смерть и т. п.

В приложении к Панглоттии Коменский дает свой проект нового общечеловеческого языка. Напомню его содержание. Все словообразование и построение фраз сводится к нескольким простым правилам. Используется 200–300 корней, стандартные суффиксы. На этом строится весь запас слов. В алфавите 23 буквы, 36 звуков. Буквы обозначаются

сочетаниями линий (прямых и кривых) и точек. Значением обладают некоторые буквы-звуки: А — нечто пространное и крупное, И (i) — малое и тонкое, О — округлое, светлое и всеобщее, У — угловатое, темное и ничтожное, Р — жесткое. Слова с противоположным значением должны иметь противоположный порядок звуков:

тоб — бот	маг — гам
хороший — плохой	большой — маленький

От каждого корня слова префиксами образуется целая единообразная система («дерево») производных слов (мел — говорящий, амел — молчащий, емел — заикающийся, имел — лепечущий, умел — болтливый, кричащий, омел — говорящий обо всем; бар — везде, абар — нигде, обар — повсюду).

Новый универсальный язык — простой, ясный, предельно унифицированный и логизированный, соответствующий метафизической природе вещей, при всей своей прагматичности имеет философский характер, как подчеркивала Я. Пршивратская. Она выделяет такие характерные черты моноглоттии как конкретность, концептуализация, естественность (ибо язык выражает сущность вещей), простоту, мистичность. Благодаря философскому характеру моноглоттия Коменского далека от современных ему (Декарт) и позднейших чисто прагматических идей создания единого, искусственного языка<sup>25</sup>. В то же время нам кажется, что проект Коменского в сущности не противоречит этим идеям, поэтому в совокупности их можно рассматривать не только как «предтечу» эсперанто, но и как гениальное предвидение унифицированного языка информатики конца XX в., что связано со всеобщей компьютеризацией и созданием сетей массовой коммуникации. Так неожиданным образом утопия, точнее, ее лингвистическая часть, стала почти что действительностью.

Рассматривая иерархию трех форм создания единого языка, необходимо отметить, что у самого Коменского не было четких представлений об этом. То он настаивает на том, что панглоттия, полиглоттия и моноглоттия должны иметь равноправное положение, существуя одновременно, то тут же пишет, что «лучше и проще будет определить один общий для всего мира язык. Если не найдется лучшего, то пусть используется латынь»<sup>26</sup>. Такая нечеткость авторской позиции приводит исследователей в замешательство, поэтому некоторые из них считают, что моноглоттия — это не замена родного языка, а язык общения там, где не понимают нашего языка<sup>27</sup>. Очевидно, данное положение справедливо лишь для процесса создания единого общества, после чего в идеальном

обществе, где сольются воедино все государства и нации, будут пользоваться единым универсальным языком.

Другим средством достижения всеединства служит единая система образования, наиболее полно разработанная Коменским (часть четвертая «Всеобщего совета» — Пампедия<sup>28</sup>). Единый учебный материал и единая методика позволяют дать всем единообразное образование, привив всем одинаковое отношение к миру, единые способы его освоения. Поскольку создавать новое общество будут молодые люди, будущие поколения, представляется первостепенно важным именно создание новой педагогики как средства формирования нового человека. В силу этого для Коменского педагогика вышла на первый план в его концепции пути к всеединству.

Вопрос об утопичности средств и методов достижения идеального общества у Коменского по необходимости разрастается в проблему утопического начала во всем мышлении великого чеха, которое есть соблазн представить, вслед за Я. Паточкой, как «утопию утопий». Однако этому, казалось бы, мешает прагматичность педагогических принципов Коменского, неожиданное воплощение в жизнь его проектов, казавшихся нереальными (например, идея международных форумов, где решались бы проблемы мира, в XX в. нашла свое воплощение сначала в Лиге Наций, а затем в ООН). В связи с этим встает вопрос более общего порядка: может ли утопия включать в себя рационально воплощаемые компоненты, очень полезные, оставаясь в принципе утопией, а также не есть ли педагогический способ формирования «нового человека» через процесс обучения иллюзией, самообольщением гуманистического рационализма. Для ответов на подобные вопросы труды Коменского, в этом плане мало использованные, представляют чрезвычайно ценный материал.

Помочь здесь может и предлагаемое определение специфики утопии Коменского как барочной, где достижение «высшего света», небесных сфер, инобытия посредством движения духа от материального мира к чисто духовному пространству мыслится, по характеристике З. Калисты<sup>29</sup>, только и исключительно через посредство «этого», тварного мира, вещей и явлений земного характера, что предусматривает, на мой взгляд, конкретизацию, даже столь детализированную, как у Коменского, земных феноменов трансцендентного. Отсюда же вытекает активная роль человека — участника божественного плана спасения. Реальные эманации божественного придают прагматизм в целом религиозно-утопической концепции «учителя народов».

## Примечания

- <sup>1</sup> Попытка некоторого расширения, однако, с тех же идеологических позиций, предпринята в книге: *Штекли А. Э. Утопии и социализм*. М., 1993.
- <sup>2</sup> *Patočka J. Utopie und System der Ziele der Menschheit // Acta Comeniana*. Praha, 1970. S. 67–75; *Idem. Gessammelte Schriften zur Comeniusforschung*. Bochum, 1981. S. 379.
- <sup>3</sup> *Kalivoda R. Comenius' Consultatio und Comenius' Philosophie // Acta Comeniana*. Praha, 1969. S. 115–117; *Idem. Husitská epocha a J.A. Komenský*. Praha, 1992.
- <sup>4</sup> *Comenius J. A. De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*. (далее – *Consultatio...*). Praha, 1966. P. 215, 376.
- <sup>5</sup> *Schaller K. Herder und Comenius*. St. Augustin, 1988.
- <sup>6</sup> *Schaller K. «Fromme Wünsche dieser Art fliegen nicht auf den Mond». Das Utopische im Werk des J. A. Comenius // Acta Comeniana*. Praha, 1993. S. 9–23.
- <sup>7</sup> *Кучера З. Путь к будущему человечества: Диалог // Человек – культура – общество в концепции Яна Амоса Коменского. Материалы Международного симпозиума к 400-летию со дня рождения Я. А. Коменского*. Москва, 1990. М., 1997. С. 74–82.
- <sup>8</sup> *Seibt F. Comenius als Utopist // Pädagogik und Politik/Hrsg. G. Michel, K. Schaller*. Bochum, 1970; *Idem. Utopica*. Schwann, 1978 (Kap. Utopie und Voollrerbrund: Comenius).
- <sup>9</sup> *Кучера З. Указ. соч.* С. 79.
- <sup>10</sup> *Sousedík S. Místo Komenského «Obecné porady» v dějinách novověkých utopii // Filosofický časopis*. 1992. № 40/1. S. 54.
- <sup>11</sup> *Ibid.* S. 56.
- <sup>12</sup> *Mišková-Kozáková V. T. K tak zvanému utopismu Komenského // Studia Comeniana et Historica*. 20. Uherský Brod, 1979. S. 66–68.
- <sup>13</sup> *Consultatio...* P. 314–321.
- <sup>14</sup> О соотношении ренессансного гуманизма и утопизма см.: *Кудрявцев О. Ф. Ренессансный гуманизм и «Утопия»*. М., 1991.
- <sup>15</sup> *Consultatio...* P. 376.
- <sup>16</sup> *Kalista Z. Tvář baroka*. Praha, 1990.
- <sup>17</sup> *Sousedík S. Op.cit.* S. 52.
- <sup>18</sup> *Kalista Z. Op.cit.* S. 26–27.
- <sup>19</sup> Существует лишь ее, а также всего основного сочинения Коменского, краткое изложение, мастерски сделанное В. В. Библихиным: *Коменский Я. А. Сочинения*. М., 1997. С. 444–473 (Композиция «Вселенского совета об исправлении человеческих дел»).

- <sup>20</sup> См.: *Mišková-Kozáková V. T.* Op. cit. S. 67.
- <sup>21</sup> *Kumpera J.* Jan Amos Komenský. Ostrava, 1992. S. 87–88.
- <sup>22</sup> *Sousedik S.* Op. cit. S. 51.
- <sup>23</sup> *Кучера З.* Указ. соч. С. 81.
- <sup>24</sup> Ее перевода на русский язык, в отличие от основных европейских, не существует. См. указанное краткое изложение В. В. Библихина (*Каменский Я. А.* Указ. соч. С. 461–462).
- <sup>25</sup> *Přivratská J.* K filozofické povaze univerzálního jazyka J. A. Komenského // *Studia Comeniana et Historica*. 29. Uherský Brod, 1985. S. 163–167.
- <sup>26</sup> *Consultatio...* P. 184–186.
- <sup>27</sup> G. Formizzi in: *Comenius J. A.* Panglotta. Verona, 1991. P. 30; *Parente A.* Nejnovější italský překlad Panglottie // *Studia Comeniana et Historica*. 54. Uherský Brod, 1995. S. 127.
- <sup>28</sup> См. ее сокращенный перевод: *Каменский Я. А.* Избранные педагогические сочинения. М., 1982. Т. 2. С. 382–453.
- <sup>29</sup> *Kalista Z.* Op. cit. S. 57.



**САРМАТСКАЯ СОЦИАЛЬНАЯ УТОПИЯ  
В ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ.  
ЕЕ ИСТОКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА**

В настоящей статье речь пойдет о сарматской социальной утопии, основные черты которой содержатся в идеологии польского сарматизма второй половины XVI–XVII вв. Эта утопия не была детально описана ни в одном произведении определенного жанра, не нашла она и своего воплощения в каком-то конкретном плане преобразования общества, предложенного философами или современниками-обывателями. Ее можно выявить лишь при целенаправленном изучении многочисленных моралистических, исторических и иных сочинений сарматской литературы. Поэтому нашей задачей является не анализ, а реконструкция, воссоздание основных утопических мотивов, существовавших в сознании образованной знати – элиты общества. Детальное сопоставление и систематизация отдельных элементов, стереотипов, социальных образцов позволяет утверждать, что вполне правомерно говорить о существовании социальной утопии и ее этноконфессиональных особенностях в Речи Посполитой данного периода<sup>1</sup>.

В основе любой утопии лежит конфликт между негативно оцениваемой действительностью и ее высоким образцом, который невозможно осуществить<sup>2</sup>. Социальная же утопия нацелена на преобразование этой действительности согласно нравственному общественному идеалу<sup>3</sup>. Она обязательно предполагает и опирается либо на конкретный тип (рациональную модель, детально описываемый эталон общественного устройства), либо на образ (комплекс явно вымышленных, «сказочных», ярко позитивно окрашенных деталей) государства. Сочетание двух идеальных образцов – человека и социума, – на наш взгляд, и создает своеобразие утопии, которая в той или иной степени является проявлением коллективного сознания. Потому социальная утопия всегда связана со спецификой мифологических, религиозных, этнических представлений и стереотипов поведения.

Утопии, существовавшие в традиционном средневековом, и, в частности европейском обществе, обладали существенной особенностью: их реализация не зависела от воли и стремлений человека. Они выражались в двух формах: хилиазме (милленаризме) и эсхатологии<sup>4</sup>. Циклическое представление о времени и его смене не могло дать образа

будущего, отличного от прошлого, ибо прошлое — настоящее — будущее вполне могли меняться местами, так как их смена представлялась не обновлением, а лишь поворотом, новым возвращением в уже бывшее.

Утопия как конструкция, модель преобразованного общества, возникает в эпоху перехода к Новому времени. Это вызвано тем, что представление о будущем как о том, что может создать сам человек, о его возможности менять себя и воздействовать на мир в своем абсолютном выражении достигает в Новое время своеобразной легализации. С изменением роли человека в мире происходит, если можно так выразиться, «секуляризация» идеального человека.

Таким образом, социальную утопию, возникающую на рубеже двух эпох — средневековья и Нового времени, отличает комплекс представлений, главные из которых сводятся к трем важнейшим категориям: 1) *время* (прошлое как образец будущего, будущее как модель для настоящего), 2) *государство* (создание справедливого государства и общества), 3) *человек* (возможность человека формировать личную жизнь, судьбу Родины, окружающую действительность).

Рассмотрим перечисленные составляющие, проанализировав сарматские утопические представления через соотношение этих трех элементов: идеалов времени — общества — человека.

Сарматская социальная утопия зиждется на идеальном представлении о польском Отечестве, которое, в свою очередь, является центральным в идеологии сарматизма. Отечество организует и воссоединяет все его элементы. Оно вписывает сармата в историю, связывая прошлое (как античное и библейское, — так и недавнее), с настоящим и будущим, которые не мыслятся вне гражданского общества шляхетской демократии. Через Отечество сармат как бы «воспроизводит» историю. Родина при этом становится воплощением политического и нравственного совершенства, опрокинутым в прошлое.

Идеализация образа Отечества и польского государственного устройства — что вполне закономерно — вызвана и начинает интенсивно осуществляться в период явного кризиса, поскольку настоящее не удовлетворяет высоким требованиям образца. Причины кризиса современники связывают с нарушениями традиционного государственного порядка и нравственного уклада. Жизнь в Польше, согласно рассуждениям Ш. Старовольского, изменилась в худшую сторону из-за нарушения древнего государственного порядка, «без которого будучи, Польша гибнет и разорению подвергается»<sup>5</sup>. Основой этого порядка были старинные обычаи Речи Посполитой, когда поляки передали право управления государством королю и сенаторам<sup>6</sup>. Со временем, однако, «золотая воль-

ность» стала пониматься как произвол и самовластье, и поляки (шляхта) «пошли сами себе права измышлять, законы устанавливать, власть у короля и сената отнимать, и... всю полноту власти и правления себе присвоили, так что король и сенат лишь на словах остались... и сословие шляхетское, вверх взвившись и воспарив на свободе... как птица на ветру, не позволяя разуму обратиться к истине и праву... к порядку и послушанию, решило, что ему дозволено все, что оно задумало и чего возжелало...»<sup>7</sup>

В этом отрывке принципиально важно обращение к правовым категориям, апелляция к законам как критерию порядка: власть короля и сената и законодательство противопоставляются произвольно установленным привилегиям, порядок и послушание — вседозволенности. Вина шляхты, таким образом, видится в ее «своеволии» — нарушении законов божеских и в превышении юридических прав, что привело к тому, что она «...принялась делать все против Божьей воли и заветов Его, против статуту и привилеев, королями старыми данными... предков установлениям и законам вопреки»<sup>8</sup>.

Апелляция автора к *прошлому как к источнику права* — исключительно важная деталь приведенного фрагмента. В нем содержится принципиальное для сарматизма отношение к традиции, которая находит выражение в следующем: 1) сословных этических нормах поведения шляхты, должных оставаться неизменными во времени — «предков установления»; 2) недопустимости изменений существующих обычаев и законов, поскольку они изначально верны, так как «по Божьей воле и его заветам» созданы; 3) в писаном праве — «статуты и привилеи, королями старыми данные».

Возврат к утраченной традиции понимается Ш. Старовольским как путь исправления упадка Речи Посполитой, вина за кризис возлагается на шляхту, пренебрегшую ей, отступившую от обычаев.

Традиция при этом сакрализуется и ее нарушение приравнивается к вероотступничеству, к измене предкам. Следовательно, путь исправления видится в возврате к обычаям посредством восстановления сословной нравственности и следования шляхетским добродетелям. Примером, нравственным и гражданским эталоном правильного отношения к традиции становится «золотой век» Польши и дворянства.

Для польской шляхты XVI столетия «золотой век» был связан с далеким прошлым Речи Посполитой. Для В. Демболенцкого это Польша времен первых польских королей. Для Ст. Ожеховского, идеализировавшего античную Грецию и итальянский гуманизм, эта благословенная пора совпадала с периодом правления монарха Сигизмунда II, когда,

по его мнению, соблюдалось верное и разумное соотношение между властью короля, церкви и шляхетского сословия. III. Старовольский считал «золотым веком» Польши совсем недалеко ушедшее от него прошлое – XVI век. Для века семнадцатого предшествующее столетие стало мифом, воплощенным идеалом – утопией времени. Миф о «золотом» XVI веке закрепляется с середины XVII в. и входит в последующую польскую историю.

Итак, утопия сарматизма, направленная в прошлое и основанная на традиции, как консервативная утопия, приобретает черты и функции мифа, ибо не просто идеализирует прошлое, но рассматривает *повторение*, невозможное в действительности, *возврат в него* как единственно возможный путь ослабления социальной напряженности.

Сарматская утопия, таким образом, задает координаты идеального пространства и времени – поэтому она не выходит из рамок мифа. Он предписывает повторение, сакрализацию всего, не просто следование эталону, но восприятие этого процесса как возрождения существовавшего когда-то. Отличие состоит в том, что, даже идеализируя образцы прошлого, утопия строит новый мир, она вынуждена отказываться от настоящего, ибо оно «испорчено». Мифологическое настоящее не может быть плохим, так как оно порождено благодаря божественной силе непогрешимым прошлым. Утопия возникает и исходит из недовольства существующим положением вещей, неприятия мира – и тогда она нарушает гармонию мифа.

Сарматская утопия, следовательно, могла возникнуть лишь в период начального разрушения мифа, – т. е. когда одной только религиозной идеологии стало недостаточно. Ее следовало обогатить и дополнить комплексом светских значений, но тех, которые не выпадали бы из сакрального круга культуры. Ими стали значения сарматского мифа, который если не заслони, то вобрал в себя религиозную идеологию и подчинил ее себе настолько, что весь сарматский миф оказался почти равнодушным к проблемам религии. Проговаривая известный тезис «кто не католик, тот не поляк», миф устремлялся в светскую сферу культуры. Истинный же религиозный элемент – комплекс черт, связанных с католической традицией и обрядностью, обратился в национальном мифе впоследствии в сарматский образ.

Сарматская национальная идеология, таким образом, возникает в переходный период и символизирует двойственность этого нового этапа – она строится на фундаменте мифологического сознания, но устремлена в будущее – и обосновывает программу переустройства прежнего мира, создавая утопию Отечества. Сарматизм немислим без



религиозной составляющей мессианства и сарматского Бога, однако, по словам Ф. Ю. и Ф. П. Мэньюэлей, «утопия носит сугубо светский характер, притом даже в тех случаях, когда мы имеем дело с чисто религиозными утопиями различных направлений»<sup>9</sup>.

Образ Родины в сарматской идеологии последовательно проецируется на образ человека, отражает его, одновременно активно участвуя в его формировании. Идеал человека в польской утопии воплощен в образе шляхтича-сармата. Этот образ наделен в первую очередь рыцарскими и гражданскими добродетелями, присущими ему по рождению: честью, благородным происхождением, известностью из-за славных деяний предков, истинной — христианской — верой, соблюдением традиций «золотой вольности» и «шляхетской демократии». Они, в свою очередь, продолжены религиозными чертами, главными из которых оказываются «оборона веры» и исполнение мессианского предназначения польского католика. В образце человека, как видим, представлены как сугубо сословные — светские черты дворянина-рыцаря, так и признаки истинного христианина-католика, сплавленные идеей охранительства.

Сарматский шляхетский образец человека, воплотив в себе этноконфессиональную специфику, оказывает влияние и на формирование религиозного идеала. Образ христианина-воина стал центральным в проповеднической и публицистической церковной литературе периода Контрреформации. Так, идеальный католик в проповедях П. Скарги — «bonus civis» — не только наделяется традиционными христианскими добродетелями, но они подчеркнуто вписываются в его мирскую деятельность. Другими словами, соблюдение моральных норм важно не само по себе, а в сочетании с осознанной целью, которая состоит в преобразовании окружающего мира. Причем мир понимается не абстрактно. Он концентрируется в польской действительности, в жизни Речи Посполитой<sup>10</sup>.

Шляхетские идеалы понимаются П. Скаргой в качестве религиозных норм, ведь христианское братство ведет к объединению католиков, в свою очередь, являющуюся источником общественного блага, и его можно достичь, сохраняя рыцарские традиции дворянства<sup>11</sup>. Жизнь христианина уподобляется П. Скаргой сражению (буквально — «воеванию»). Отождествление христианина с воином ведет к перенесению рыцарских черт этоса на христианский идеал поведения. Истинный рыцарь должен прежде всего думать о благе Отчизны. «Для почитания своего Господа, святой веры, для прославления Христова креста, для любви к ближнему [...], для золотой Отчизны нашей, и матери своей (будьте готовы. — М. Л.) отказаться от дома, имущества, жен и всего,

что в миру имеете»<sup>12</sup>, — требует П. Скарга. Таким образом, как подчеркивает польский исследователь творчества последнего, «его пером, наверное, впервые, был сформулирован идеал: Отчизна, честь, вера, причем разьединить эти три понятия не представляется для автора возможным»<sup>13</sup>. Таким образом, светские и религиозные элементы идеала не противоречили один другому в общем стремлении исправить существующий порядок вещей.

Возникновение концепции «*homo militans*» — «сражающегося человека» относится к тому периоду польской истории, когда действительность диктовала потребность нового идеала — сурового стойкого солдата, способного противостоять не только противнику на поле боя, но и внутренним врагам — грехам и искушениям<sup>14</sup>. Тогда образ рыцаря-воина вновь становится преобладающим.

Если образ идеального поляка второй половины XVI в. близок к гуманистическому образцу, доблесть понимается в первую очередь как набор моральных черт, то в XVII в. на первый план выходит представление о воинской добродетели, понимаемой буквально — как мужество, храбрость, сила. Идеальный поляк теперь — «грубый сармат», образ которого противопоставляется всем иным: «...народ наш шляхетский не похож на другие народы...»<sup>15</sup> — его закалили многочисленные битвы, с ним ни в мужестве, ни в воинской закалке и сноровке не могут равняться никакие иностранные рыцари<sup>16</sup>.

Особая функция «сарматского народа» в управлении государством обуславливалась его республиканским устройством, польская шляхта провозглашалась наследницей традиций античного демократизма, что, впрочем, не вступало в противоречие с обязательством сохранения христианского наследия. Ценность «золотой вольности» понималась как абсолютная, и единственно она является гарантом справедливого общественного устройства. «И разве не правы мы были, избрав эту форму правления? — риторически восклицает Л. Опалинский. — Когда бы другие ввели такую же у себя, то ... прекратилась бы легкомысленная склонность к войнам и эти [...] грабежи, если права (народов. — М. Л.) могли бы ограничить алчность и тщеславие монархов»<sup>17</sup>.

Концепция восприятия прошлого как «золотого века» постепенно трансформируется из сугубо философской отвлеченной идеи об идеальном гармоничном веке в практическое предписание. Идеальный мир, находящийся в прошлом, задает и образцы для подражания: идеалом государственного устройства становится Римская республика, идеалом свободы — права ее граждан, образцом равенства всех граждан — демократия. Чтобы быть достойными этого прошлого, необходимо следо-

вать этическим, политическим и религиозным нормам. Они заданы первопредками во времена, которые нет необходимости точно фиксировать — как и всякое мифологическое время.

Так или иначе в центре внимания в прошлом находится человек. А поскольку исторический процесс осмысливается в моральных категориях, то основным звеном, связующим прошлое и настоящее, становится Род. Само по себе это обстоятельство представляется совершенно естественным для традиционного общества и, в частности рыцарского сословия. Но в данном случае родословная (и неважно, истинная или мифологическая) не только выполняла функцию «материализованного подтверждения» кровного родства, что так важно для любой этнической группы, не только доказывала реальность братства шляхтичей («панов-братьев»), но, преодолев рамки прежних представлений, обрела знаковую: Род становится символом сохранения и передачи наследия, обладавшего определяющим значением в историческом сознании сармата, — истории, отражением которой, в свою очередь, стал герб. Честь Родового Имени ассоциировалась в первую очередь с кодексом рыцарской чести, выполнения долга защиты Родины и веры. История в целом, и прошлое польского государства или конкретного рода, в частности, давало еще одно обоснование особенным добродетелям шляхтича, присущих ему по рождению.

Временные параметры польской сарматской утопии не определены. Ее можно классифицировать (по Е. Шацкому) как нормативную эскапистскую утопию, одновременно воплощающую в себе этноконфессиональные идеалы народа и государства, объединяющим символом которых выступает сармат-шляхтич. Механизм ее осуществления прост: это возврат к прошлому, к традициям сарматского народа.

Исходя из тезиса, что сарматская идеология оказала воздействие на формирующуюся национальную украинскую культуру, которая не просто адаптировала ряд сарматских идеологем, но изменила их, наделив новыми значениями и смыслами, можно предположить, что и польская сарматская утопия должна была определенным образом воздействовать на элиту украинского общества. Тем более что на рубеже XVI–XVII вв. — в кругу православной культуры Речи Посполитой темы морального упадка в обществе, кризиса и т. п. также довольно распространены. Начальной точкой в процессе констатации кризиса, однако, стали не социальные, а религиозные потрясения. Это в первую очередь связано с принятием Брестской унии 1596 г. и обострением полемики вокруг нее, а также последовавшим затем процессом перехода православного дворянства и горожан в католичество и унию и обострением право-



славно-униатских и православно-католических отношений на всех уровнях.

Сравнение сарматских идеологем в памятниках польской и украинской культуры позволяет сделать выводы о специфике исторического сознания элиты общества, выраженной в структуре и иерархии элементов системы ценностей.

Особенностью украинского сарматского мировосприятия являлась превалирующая роль конфессиональных признаков в его самоидентификации. Включение себя в славянскую историю и православную общность представлялось неоспоримым. Однако мир носителя этой идеи ограничивался государством Речи Посполитой. В системе самоопределяющих этнонациональных признаков доминировало вероисповедание, которое, в свою очередь, способствовало консолидации всех сословий в единый национальный организм.

Для украинского исторического сознания центральными событиями были факты библейской истории, затем следовала идея об общности православного мира и о славянском единстве. В сфере притяжения западнорусской истории находились прежде всего православные (Киевское и Московское) государства. Речь Посполитая (Лядская земля) воспринималась прежде всего как государственное образование, совокупность земель, частью которых являлось и собственное Отечество — восточнославянские земли.

Это двойное соотнесение сформировало и двойственное отношение к прошлому и к традиции в историческом сознании, отражавшем, в свою очередь, два направления в культуре украинского общества XVII в. — мировоззрение, тяготеющее к древнерусскому наследию, и круг взглядов и идей, сформировавшихся в результате взаимодействия с польской католической культурой.

В центре осмысления исторического наследия находились события религиозной истории — как библейской, так и относящейся к недавнему прошлому. Важнейшим событием в этом ряду для них являлось крещение Руси Андреем Первозванным и правление первого христианского князя Владимира. Интерпретация данного события, как правило, осуществлялась на основе противопоставления католической и православной традиций и подкреплялась аргументами в пользу более древнего происхождения «истинной православной веры». Одним из них становится доказательство происхождения католицизма от Петра из Рима, вторичное по отношению к Иерусалимским истокам «русского» православия. Начало истории народа связывается в сознании украинского сармата со временем прихода на берега Днепра апостола Андрея.

В концентрированной форме набор этих идеалов может быть проиллюстрирован словами Х. Евлевича:

«Честь висока пробува в нашому народі,  
[...] Прагнеш, може, оглядати честь ту знамениту,  
Котру пращури колись прийняли од свиту? [...]   
Тож і давня наша Русь, йдучи за дідами  
Славилась у свії скрізь славними ділами»<sup>18</sup>.

Так же, как и для польского дворянства, критерием социального положения украинской шляхты было происхождение, род и генеалогические связи, но акцент ставился не на традиции республиканизма, а прежде всего на преемственность религиозного наследия. Поэтому украинские дворяне возводили свои роды к киевским князьям и религиозным деятелям. Сведения же о них черпались не из записей хроник и генеалогий, а из преданий, устной традиции, и таким образом передающегося по наследству «доброе имени» в народной памяти<sup>19</sup>.

«...Кто вытрывал при вѣре въ сталости,  
крест потомкам доховал в цалости.  
Тым ся здавна Острозьских дом хвалить,  
моцно стоить, иньшій ся кто валить.  
То герб продьков его стародавних,  
Влодимера и потомков славных»<sup>20</sup>.

В этом высказывании весьма концентрированно изменен краткий перечень черт уже известного нам этоса польского сармата: продолжение славных традиций древнего рода и сохранение веры, избранной предками.

Вопрос о вероисповедании принципиален в контексте продолжения традиций рода. Украинские шляхтичи, как и польские, гордятся сохранением «старожитной веры». Сохранение «веры отцов» — неперемный атрибут не только собственно религиозной морали, но и сугубо светских добродетелей. Эта черта приобретала особое значение в конкретной ситуации на Украине в первой половине XVII в. в связи с принятием Унии. Поскольку продолжение традиции отцов само по себе являлось ценностью в обществе, то призыв сохранения веры подкреплялся апелляцией к наследию:

«Отци ваши дела добры творили  
и церкви божей усердно прияли.  
Святых патриархов, яко отцев, чѣтили  
и благословеньства от них пріймовали»<sup>21</sup>.

Этническая самобытность апеллирует к религиозной (конфессиональной) традиции и славянскому наследию. Однако недавние и современные авторам события истории Украины – сарматской Руси осмысливаются как часть истории государства Речи Посполитой.

Основной пафос полемических сочинений этого периода апеллирует к старым добрым традициям русинского народа: «Где бо ныне, — вопрошает И. Вишенский, — в Лядской земли та вера, та надежда, та любовь, где правда и справедливость суда, где покорность, где евангельские заповеди, где апостольская проповедь, где святых законы, где хранений заповедей, где непорочное священничество, где крестоносное житие иноческое, где простое благословенное и благочестивое христианство?»<sup>22</sup>

Автор, рисуя идеал прошлого, в отличие от польских идеологов, делает акцент не на устройстве социальной жизни или политической сферы, — а на соблюдении христианских традиций и обычаев. Так, в тексте антиуниатского сочинения «Пересторога» доброе прошлое и испорченное настоящее сравниваются с точки зрения веры и благочестия: «Исперва бували: мужи святоблївії, архимандритове київськії, за которых старшинства й инокове бували люде живота святоблївого, так їж просїяли добродїтелями своїми, а по смерті їх великії чудеса у гробах їх чесних діївалися...»; «По которих благообразних и подвижних лїнївії і недобрїї настали. І так за ними порядкицерковнїї у забвенїї прийшли... все набоженство прийшло ко взгорді, так їж не тїльки стану шляхецького, але і простого люде стану у іновїрство й отщепенство приходили, од духовних соблазнєні будучи»<sup>23</sup>.

Апологет истинного православия И. Вишенский так же, как автор «Перестороги», из многочисленного перечня недостатков и «нестроений» в современной ему Украине-Руси, выбирает первопричины упадка — нарушение религиозных норм и установлений самих носителей истинной веры — православных епископов, которые либо пренебрегают своими обязанностями, либо вообще переходят в униатскую (для Вишенского она тождественна католической) веру: «Днесь бо во Лядской земли священники все... чревом, а не духом оферуют... Вместо зас евангельское проповеди, апостолское науки и святых законы... вместо смирения, простоты и нищеты грѣдот, хитрост, матлярство и лихоимство владеет...»<sup>24</sup>

Говоря о позиции светской власти, авторы подобных сочинений не ссылаются на авторитет государя; не приводят они в пример и образцовых сенаторов, гетманов и т. п., как это делают критики польского общества. О лицах светских упоминается лишь в связи с тем, что они,

властители мирские, следуют в своем образе мысли и действия за «отпальными епископами».

Такое различие объясняется тем, что в процессе формирования этнического самосознания большую ценность приобретали те факторы, которые могли более явственно подчеркнуть именно исключительные черты, отличающие «своих» от «чужих». Для польской шляхты они концентрировались в идее особого политического устройства. Для украинского дворянства важнее было подчеркнуть иную конфессиональную принадлежность в рамках единой славянской общности.

Даже лояльность по отношению к королю и выполнение долга защиты Речи Посполитой имело маргинальное значение по отношению к значимости этноконфессиональной общности. И, наконец, в понятие «народ» включены все сословия. Точнее, это понятие не было жестко социально детерминировано.

Идеал человека, столь значимый для утопии, воплотился в украинской литературе первой половины XVII в. только в идеале рыцаря. Однако он не фиксировал обязательной шляхетской принадлежности сармата-воина. Напротив, социальные границы сарматского этоса оставались открытыми, включая и инока, сражающегося за веру в прямом и переносном смысле и, что очень важно, казака. Сохранив саму конструкцию идеального образа рыцаря, украинский сармат наделяет ее новыми чертами. Это, во-первых, мотив верности королю, отсутствующий в польском сарматском этосе, и во-вторых, акцентирование мотива верности христианскому и воинскому долгу перед Отечеством, воплощенного в идее защиты православия. Гражданские (политические) добродетели в чистом виде практически отсутствуют.

Образ народа, таким образом, с одной стороны, отличают черты идеального «доброто чоловіка»<sup>25</sup> – верность традициям отцов, сохранение веры и чести предков. В этом самоописании отсутствует такой важный для сарматской польской идеологии элемент, как государственное, гражданское самосознание. Государство православного и католического сармата номинально общее. Но, по сути, польский и украинский образы их не имеют между собой ничего схожего. Государство «рыцаря»-сармата отождествлялось с королевской властью и привилегиями, которые он мог получить за службу. Отношения с государством выражены в терминах долга и служения. Украинский рыцарь живет в целостном мире Отечества, исповедуя православие, осознавая себя сыном единого народа, в нем равны и шляхтич, и казак. В идеальном человеке доминируют те черты, которые важны для единения всех людей в одной вере и традиции, но не государственности.



Общими элементами польской и украинской социальных утопий является их временная направленность: они консервативны, так как обращены в мифологическое время, в неопределенное «золотое» прошлое. Эти общие признаки польской и украинской социальных утопий являются одним из доказательств тезиса о том, что национальные утопии возникают на этапе кризиса средневекового традиционного мировоззрения, и несут в себе черты нового отношения и взаимодействия человека и будущего. Налицо и присутствие в них элементов мифологических представлений. Более того, они и конструируются по привычному — мифологическому — образцу, с тем только отличием, что в строении утопии задействованы новые (дотоле сугубо светские, вынесенные за рамки сакральной сферы) образы и мотивы. Поэтому можно сделать вывод о том, что возникновение социальной утопии является не только выражением кризиса традиционного сознания, но и своеобразным символом начала отсчета нового — будущего — времени.

Украинская утопия, (точнее, ее истоки) не только внутренне противоречива, но ни по сути, ни по форме не воплотилась еще к середине XVII столетия в конкретную программу деятельности или детально выписанный образ. Поскольку сама сфера идеального все еще жестко фиксирована границами религиозной нравственности, то представления об общественном идеале ограничиваются евангелической трактовкой равноправных взаимоотношений людей одной веры, вне сословных и этнических различий. Идеальные отношения между людьми и условиями в украинском обществе основаны на христианских заповедях любви к ближнему, добродетелях нестяжания, смирения, простоты и святости. Акцент при этом в гораздо большей степени делается на межличностных отношениях, нежели на правовых формах жизни или идее гражданского служения (как в польской сарматской утопии). Общество оказывается важнее государства, а соответствие идеалу человеческих отношений гораздо существеннее правильного функционирования механизма государственной машины. В отличие от польской утопии, здесь отсутствует представление о возможности корректировать общественные отношения посредством «подстройки» системы государственного устройства.

Образ идеального общества наделяется в первую очередь чертами, позволяющими реализовать христианский общежитийный идеал. Это и понятно: государство не входит в сферу утопического ни в качестве простой системы сословных отношений, ни в виде отлаженного механизма социальной регуляции. Однако в украинской утопии, так же, как и в польской, значение процесса преобразования человека для функ-

ционирования идеального общества очень велико. Но если польский идеал описывается преимущественно через сословно-конфессиональные признаки (шляхтич, рыцарь, католик), то в мире Украины–Руси образцовый сармат существует прежде всего в качестве носителя идеи конфессионального традиционализма, т. е. его верность идеям православия вводится в сферу этических норм, а личная и сословная добродетели объединяются. Идеал человека проявляется в основном через его отношения с другими – как своими, так и чужими, в отличие от польского образа, в котором на первом месте – индивидуальные добродетели.

Таким образом, можно заключить, что координаты социальной сарматской утопии *время – государство – человек* в достаточной степени различаются в польском и украинском вариантах. Наиболее существенным расхождением представляется обоснование польской утопии идеалом государственного устройства – т. е. образец отношений, согласно этой концепции, может регулироваться нормами закона. Идеал общества в украинской утопии зависит от христианских норм поведения и определяется внерациональными категориями веры, любви, взаимопомощи. Причина этого, на наш взгляд, в разнице католического и православного идеалов отношений между человеком и обществом. А в отличие от сферы нормативно-идеального, такие глубинные стереотипы религиозного сознания не могут быть ни заимствованы, ни адаптированы идеологией. Но именно эти различия создают основу и перспективу формирования двух типов так сказать, «национального утопизма» позже, в XVII–XIX вв.

## Примечания

<sup>1</sup> По-разному понимаемое в историографии содержание термина «утопия» определяет значительные расхождения по вопросу уместности определения «утопии» для характеристики взглядов идеологов польского сарматизма. Так, например, если у ведущего исследователя польского сарматизма Януша Тазбира это не вызывает сомнений, то его российский коллега В. А. Якубский категорически не разделяет подобной «натяжки». Ср.: *Tazbir J. Rzeczpospolita i świat*. Wrocław, 1971. S. 57; *Якубский В. А. Сарматизм: функция генетического мифа в дворянском обществе Речи Посполитой // Проблемы социальной истории и культуры средневековья*. Л., 1987. С. 179–180.

<sup>2</sup> *Шацкий Е. Утопия // Шацкий Е. Утопия и традиция*. М., 1990. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 24–25.

<sup>4</sup> *Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время*. М., 1977. С. 314.

- <sup>5</sup> *Starowolski Sz.* Reformacja obyczajów Polskich wszystkim stanom ojczyzny naszej. [B.m.], 1650. S. 161–162.
- <sup>6</sup> *Ibid.* S. 161.
- <sup>7</sup> *Ibidem.*
- <sup>8</sup> *Ibid.* S. 162.
- <sup>9</sup> Цит. по: Социокультурные утопии XX века. М., 1983. Вып. 2. С. 33.
- <sup>10</sup> *Obirek St.* Wizja Kościoła i państwa w kazaniach ks. Piotra Skargi. Kraków, 1994. S. 185.
- <sup>11</sup> *Ibid.* S. 186.
- <sup>12</sup> Цит. по: *Obirek St.* Wizja Kościoła i państwa w kazaniach ks. Piotra Skargi. S. 188–189.
- <sup>13</sup> *Ibidem.*
- <sup>14</sup> *Hernas C.* Zarys rozwoju literatury barokowej // Polska XVII wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura. Warszawa, 1969. S. 296.
- <sup>15</sup> *Starowolski Sz.* Reformacja obyczajów Polskich... S. 129.
- <sup>16</sup> *Dembolecki W.* Pamiętniki o Lissowczykach, czyli przewagi Elearów Polskich. Kraków, 1859. S. 4–6.
- <sup>17</sup> *Opaliński L.* Obrona Polski // *Opaliński L.* Wybór pism. Wr., 1959. S. 267.
- <sup>18</sup> *Євлевич Х.* Слово Мудрости // Аполлонова лютя. Київ, 1982. С. 33.
- <sup>19</sup> *Яковенко Н. М.* «Чоловік добрий» і «чоловік злий»: з історії ментальних установок в Україні–Русі кінця XVI – середини XVII ст. // *Medievalia Ucrainica: ментальність та історія ідей.* Київ, 1992. Т. 1. С. 56–57.
- <sup>20</sup> *Наливайко Д.* На герб ясне освенцонных их милости княжат Острозских // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. Київ, 1987. С. 156.
- <sup>21</sup> Скарга нищих до Бога // Українська поезія... С. 86.
- <sup>22</sup> *Вишенский И.* Сочинения. М.–Л., 1955. С. 45.
- <sup>23</sup> Пересторога // Українська література XVII ст. Київ, 1987. С. 27–28.
- <sup>24</sup> *Вишенский И.* Указ. соч. С. 45–46.
- <sup>25</sup> *Яковенко Н. А.* Указ. соч. С. 53–57.



## **ИСКУССТВО И УТОПИЯ: ГОД 2440**

Слово «утопия», появившееся в 1516 г.<sup>1</sup>, в дальнейшем обросло многочисленными дополнительными смыслами различного уровня. В результате его первоначальное прямое значение как «Нигде» стало маргинальным. В настоящее время понятие «утопия» обычно применяется в нескольких основных планах — утопия как модель идеального общества; утопия как литературный жанр (именно в этом смысле оказалось возможным преобразование утопии в дистопию); утопия как утопизм, который, подобно мифологизации, является неотъемлемым свойством человеческого мышления. Утопичность, всегда окрашенная надеждой, изначально присуща человеку, отражая его реакцию на страхи природного бытия и ужас истории, который стоит не только за дистопией, но и за утопией, хотя непосредственно в ней не отображается.

На протяжении своей истории искусство вступало с утопией в различного рода взаимоотношения. В целом оно может быть названо наиболее утопичной сферой человеческой деятельности, так как стремится породить новую реальность, абсолютные, «вечные», ценности, а благодаря катарсису, служить способом снятия конфликтности и трагизма человеческого существования. Утопизм искусства проявляется также и в стремлении преодолеть видовые, технические ограничения его отдельных сфер, передать в неподвижном материале движение, воздух и т. п.

Изложение утопических идей легко приобретало художественную форму. Тем более она присуща утопии как литературному жанру. Сама гармоническая идея совершенного социального мира способствовала эстетизации средств ее выражения. В свою очередь, утопичность проникала в художественное пространство, обогащая его особой образностью. Часто утопизм выступал в связи с мифом, разлитым по всему пространству культуры, он наполнил образ Золотого века, Аркадии, то-пос сада.

Искусство не только поддавалось утопии, но и сопротивлялось ей. Тема искусства, вопреки возможным ожиданиям, заняла в утопических сочинениях весьма малое место. Еще Платон, полагавший искусство обманчивой видимостью, а его мастеров вторичными подражателями не идее, а вещам, не допустил художников и их произведения в идеальное государство. Он считал их «кучей такого народа, присутствие которого не вызвано никакой необходимостью... их много по части рисунков

и красок, много и в мусическом искусстве: поэты... рапсоды, актеры, хоревты, подрядчики, мастера различной утвари, изделий всякого рода и женских уборов»<sup>2</sup>.

Другие авторы классических утопий, хотя и по другим причинам, уделили искусству также небольшое внимание. Вслед за Платоном в поле их зрения попадала преимущественно архитектура, в которой «любая нетривиальная задача... в конечном счете связана с некой идеальной моделью жизнеустройства»<sup>3</sup>. Архитектура и урбанистика интересовали утопистов прежде всего функционально. В описании поселений утопического будущего или жилищ счастливых примитивных народов их целью было показать, как в совершенном обществе должно быть организовано окружающее пространство. Ему надлежало быть упорядоченным и регулярным, а зданиям следовало придавать унифицированный характер, руководствуясь идеей всеобщего равенства. Что касается художественного облика зданий, то по этому поводу авторы в большинстве ограничивались краткими ремарками, описывая, как правило, лишь прекрасные материалы, которыми отделаны постройки (Платон. «Критий»). У Т. Мора «города похожи друг на друга», «храмы выглядят замечательно», дома «отнюдь не грязны», «красивые, в три этажа»<sup>4</sup>.

Томмазо Кампанелла подробнее описал «Город солнца». Его план воплощал солярную символику, поэтому город состоял из семи расположенных концентрическими кругами галерей, которые соответствовали орбитам семи вращающихся вокруг солнца планет (тогда было известно только такое их число). Все стены галерей были покрыты росписями. Они служили не эстетическим целям, а были наглядным учебным пособием, так как изображали математические фигуры, знаки различных алфавитов, географические карты, явления природы, растения, животных, исторических деятелей. Это сопровождалось соответствующими разъяснительными надписями<sup>5</sup>. В результате предлагалась некая космоантропологическая энциклопедия.

Хотя сочинение Платона несомненно оказало влияние на создателей утопий позднейшего времени, однако причиной их невнимания к искусству был не только автор «Государства», но и сама невозможность описать произведения еще не состоявшегося будущего или мифического прекрасного прошлого. Об этом свидетельствует, в частности, пример романа Мерсье «Год две тысячи четыреста сороковой. Сон, которого, возможно, и не было», в котором автор отошел от платоновской традиции, занявшись художественным прогнозированием. Не следовал он в этом отношении и Руссо, чья естественная утопия не способствовала культуре искусства.

Луи-Себастьян Мерсье (1740–1814), страстный просветитель, поддержавший революцию, а в поздние годы ославленный как фантазер и чудак, был профессиональным литератором, писал стихи, романы, повести, драмы, памфлеты, ему принадлежит двенадцатитомная «Картина Парижа». Мировую известность Мерсье принесло его утопическое сочинение (начато в 1768 г., издано в 1771 г.)<sup>6</sup>.

Утопия занимала особое место в культуре эпохи Просвещения, которую называют классическим веком утопии<sup>7</sup>. Восемнадцатый век был проникнут духом не только ancien régime, но и переустройства общества. Просветители стремились к практическому усовершенствованию окружающего мира. Их утопия была не столько спекулятивна, сколько прагматична.

С беллетризацией утопических сочинений в них появилась иллюзия реальности, как у Мерсье. Нарушив классическое условие утопии, в качестве идеального государства он не описывал фантастическое Нигде. В его романе счастливые изменения произошли к XXV в. не только во Франции, которая является основным полем сравнения печального прошлого и радостного будущего, но и в Польше, России, Англии, у народов Азии, Африки и Америки.

Очень свободно обошелся Мерсье и с категориями времени. Это не была ухрония или, как ее иначе называют, удепотия («решительно никогда»). Мерсье четко обозначил дату – 2440 год, поэтому его сочинение считается первой временной утопией. У нее есть и прошлое – годы правления Людовика XV, когда Мерсье писал свой роман. Оказавшись в 2440 г., ностальгии по этому прошлому он не испытывал (ностальгия была свойственна аркадийской утопии). Утопия Мерсье обращена в будущее – эпоха Просвещения верила в прогресс и категорию прогресса сделала одной из своих важнейших парадигм. Именно поэтому мог появиться временной параметр у сочинения Мерсье.

Вместе с тем, он отошел от принципа утопии как идеальной модели, не рассчитанной на непосредственную реализацию (не случайно Мор поместил свою прекрасную страну в «Нигде»). В отличие от предшественников Мерсье дал скорее проект, который предполагает его осуществление. Эпоха Просвещения в целом была временем проектов. Даже сам Мерсье иронизировал по поводу этой склонности, хотя ей следовало его сочинение: «Вот он, конек всей вашей нации. Всегда проекты! И вы в это верите!» (11), – такие слова писатель вложил в уста посетившего Францию англичанина – персонажа его романа.

Мерсье конкретно предлагал, как что улучшить. Его сочинение – программа преобразований различных сфер жизни, оно строится на

постоянном сопоставлении современной автору ситуации и ее усовершенствованного образа в далеком будущем. Причем этот образ описывается в соответствии с критикой, звучавшей в его время, и тогдашней исторической ситуацией, а также конкретными надеждами по ее исправлению, которые возлагались даже не на столь отдаленное от Мерсье будущее, — например, установление наследственной монархии в Польше. Идеальные примеры он хотел видеть уже в настоящем и ждал их в особенности от Екатерины II. В дифирамбической форме Мерсье давал наказ царице, что она должна осуществить, и как о свершившемся факте писал, что в 2440 г. в Польше «вспоминают с великой благодарностью, что это ей обязан крестьянин возвращением личной свободы и права собственности» (179).

Таким образом, Мерсье нарушил основные сложившиеся правила ранее утопии — у него она имеет конкретное место, время и предполагается к реализации. Лишь ситуация сна, в которой происходит действие романа (Мерсье соединил жанр утопии с жанром философского сна<sup>8</sup>), как бы оправдывает эти несвойственные собственно утопии признаки. Отходит Мерсье от предшественников и в своем отношении к искусству.

Как человек эпохи Просвещения Мерсье считал искусство чрезвычайно эффективным средством дидактики и в своем романе впервые посвятил ему специальные главы «Салон» (где речь идет о парижских художественных выставках), «Символические картины» (о показанных там полотнах), «Скульптура и гравирование»; сведения об искусстве есть в главе «Храм», они разбросаны и по другим главам. Мерсье описал также изменившееся положение художников, формы художественной жизни.

Его сон длился почти семьсот лет. За это время в Париже «все неузнаваемо изменилось. Кварталы... выглядели гораздо красивее... [Мерсье] бродил по прямым, красивым, чистым улицам, выходил на широкие перекрестки, где царил образцовый порядок» (13) — категория порядка и регулярности архитектуры (как в целом государства) была важна для авторов классических утопий (в оппозиции к ней выступал беспорядок, который «всюду царит» во Франции). Вероятно, именно от предшественников Мерсье позаимствовал такое отношение к этому вопросу.

Город ему видится как регулярный, к чему его могла склонять и французская рационалистическая традиция, воплощенная в градостроительных и дворцово-парковых ансамблях XVII–XVIII вв. Во времена Мерсье она уже была поколеблена благодаря широкому распространению обладавшего сенсуалистской программой естественного

парка, который давал модель иного, нерегулярного, пространства и нес явно выраженные черты аркадитской утопии<sup>9</sup>.

Однако Мерсье, современник Руссо, в принципе город не любил: «Поеду искать по свету какое-нибудь тихое селение и там, на чистом воздухе, среди мирных наслаждений, стану оплакивать судьбу несчастных обитателей этих гнусных тюрем, что зовутся городами» (11). В подобных фрагментах выступает антитеза отношения к городу как к регулярному пространству и сельскому жилищу как носителю нерегулярного начала, характерная для XVIII в.<sup>10</sup>

Сосредоточив внимание на критике современного ему французского театра, Мерсье, однако, отрицательно оценил и состояние других искусств. Его также не устраивал тот вид, в котором находились «прекрасные памятники» Парижа, в том числе Лувр, при виде которого «уместнее испытывать не гордость, а стыд, особенно как посмотришь, сколько понастроили кругом всяких безделиц» (10). Устами англичанина, персонажа-резонера, автор обращался к французам: «Когда вы тщитесь подражать грекам и римлянам, у вас не хватает даже ума придерживаться их стиля, а ему ведь свойственны простота и благородство (это Мерсье усвоил у Винкельмана. — *И. С.*). Вы искажаете его, уродуете в соответствии с заурядными своими понятиями и присущей всем вам детской страстью к жеманной красивости» (9).

Архитектура, описанная Мерсье, свидетельствует, что спустя семь веков она осталась верна классическим нормам. Таковой она предстала и на фронтисписах, предпосланных двум томам его сочинения<sup>11</sup>. Изображенные там площадь, на которой «только что» был установлен памятник «в виде обелиска», как и тронный зал с коринфскими колоннами для публичных собраний во главе с королем, напоминают скорее гравюры из увража по классической архитектуре, чем вид города будущего. В нем сохранялись формы, со времен античности ставшие универсальными и символическими. (Аналогичным образом иллюстратор «Утопии» Мора сумел придать ей лишь образ хорошо знакомого ему города с замками крепостного характера и готическими соборами<sup>12</sup>.)

Храм, который Мерсье увидел в своем чудесном сне, он мог бы созерцать и наяву, — его здание было увенчано «великолепным куполом... имело форму ротонды и поддерживалось рядом колонн» (55).

В этом описании Мерсье следовал Т. Кампанелле — главный храм города солнца был центрическим, ступенчатым, окруженным колоннами купольным сооружением — эта форма символизировала гармонию универсума. «Воздвигнутый с изумительным искусством храм», как писал Кампанелла, прекрасен своей «совершенной круглой формой», он



не имеет стен, вместо них помещены «толстые и соразмерные колонны»<sup>13</sup>. Мотив колонны, восходящий к архетипу мирового дерева, надолго остался в утопии: еще в 1937 г. Бранкузи возвел позолоченную стальную колонну высотой в 33 м у подножия Карпат, которую М. Элиаде интерпретировал как путь на небо<sup>14</sup>.

Во времена Мерсье колонны использовались не только как самостоятельные элементы в палладианских портиках, но и для соединения в единое целое отдельных домов, образуя так называемые террасы, как в английской архитектуре. Французский архитектор рубежа XVIII–XIX вв. Булле, который наряду с Леду вошел в историю культуры в качестве автора утопических архитектурных проектов, далеких от классицистических образцов и получивших название авангардистской архитектуры за лаконичную геометричность, тем не менее критиковал коллег, что они не употребляют колоннады, колонные портики. Это были неотъемлемые элементы классицизма как стиля идеальных форм, которые легко было представить в качестве форм архитектуры Золотого века.

Таковые нашлись в храме Мерсье. Там «было четыре портала... время успело наложить свою печать на его стены, но это придавало ему лишь большее величие» (55) – патину прошлого мастера XVIII в. искусно воспроизводили на стенах парковых павильонов, обрамлениях гравюр, бронзе. Им нравилось «старить» вещи. Зарождающийся историзм пока еще выступал как «декоративный историзм».

Храм Мерсье был вписан в природное пространство – через купол, который «заканчивался наверху... прозрачными стеклами», можно было видеть небо (здесь не случайно речь о стеклах во множественном числе – единое сферическое стекло также позднее оставалось чрезвычайной редкостью и Александр I сделал И. Чарторьской роскошный подарок, преподнеся выпуклое хрустальное стекло для купола храма Сивиллы в Пулавах). «Времена года и явления природы говорили с этими чувствительными людьми» (56), – писал Мерсье о прихожанах храма.

Изображения бога там отсутствовали – сакральное искусство Мерсье не допустил в будущее. Против изображений богов возражал еще Платон, а Т. Мор писал: «Никаких изображений богов... каждый... волен представлять себе Бога в каком угодно виде»<sup>15</sup>. Кампанелла отвел в росписях место Христу и апостолам, но в храме, описанном Мерсье, «не было... никаких статуй, никаких аллегорических фигур, никаких изображений [бога]». «Они приучают народ к идолопоклонству», – заметил Мерсье по этому поводу. «Лишь священное имя бога, множественно повторенное на всех языках, начертано было на стенах» (56).

Храм был сооружен из мрамора, который послужил материалом также для «удивительного памятника». Памятник имел аллегорический характер — аллегория неизменно присутствовала в описываемых Мерсье произведениях будущего, хотя в его время уже в значительной степени потеряла свою роль. Мерсье хотел вернуть ее, верный традициям классицистической поэтики. Поэтому в центре монументальной композиции «удивительного памятника», согласно его описанию, стояла статуя с атрибутами согласия и мира, символизирующая «любовь к человечеству». У ее ног расположились «фигуры коленопреклоненных женщин, чьи позы выражали скорбь и раскаяние... [они] олицетворяли собой нации, умоляющие простить им те тяжелые раны, кои на протяжении более двадцати веков они наносили человечеству!» (68–69).

Одна из женских фигур, «с открытым пленительным лицом», персонифицировала Швейцарию, которая воплощала образ «счастливого человечества». На той же площади стоял памятник «мстителя Нового Света» — изваяние негра, добившегося отмены рабства. В принципе, скульпторы запечатлевали теперь только достойных людей, мрамор на бюсты откупщиков государством не отпускаясь. Были запрещены также «непристойные изображения» (130) — творчество в идеальном обществе регламентировалось в различном отношении.

Что касается живописи, то ее будущее Мерсье видел прежде всего как живописи исторической. В его государстве она потеснила собственно историю. «Обязанности историков, — говорилось в том же сочинении, — частично взяли на себя наши живописцы». Каждая их картина «по поучительности своей и нравственным целям стоила целой книги» (102, 124) — это была распространенная в XVIII в. точка зрения.

История, соединившаяся с нравоучением, вытеснила из живописи мифологию, которая, согласно Мерсье, к 2440 г. отжила свое время. «Обогадившая искусство в его истоках, [она] ушла... [и] нравоучительные полотна не изображали уже ни кровавых битв, ни любово-страстных утех мифологических богов». На художников «возложена была одна обязанность — поведать грядущим поколениям о важнейших событиях, разумея под ними те, что дают наиболее возвышенное представление о природе человека», — о милосердии, великодушии, верности, мужестве (124).

Поскольку будущее общество в представлениях Мерсье оставалось монархическим, то «художники особенно охотно увековечивали примеры душевного величия государей». Вместе с тем «искусствам запретили лгать», прославляя порочных королей в портретах, на которых они представлены «в окружении тех добродетелей, которых им более всего недоставало» (124–125).



В главе «Символические картины» автор описал полотна, с изображением отдельных исторических эпох, а также фигуры наций. В отличие от скульптур «удивительного памятника», они персонифицировали не грехи, а представления об индивидуальном характере народов. Это также было любимой темой Просвещения.

Как и семьсот лет назад, лучшие картины развешивались в Салоне — предвидеть, что со временем он перестанет быть главной художественной экспозицией Парижа, Мерсье не мог. Адептов живописи по-прежнему учили в академиях, их стало в столице Франции четыре. При этом профессора не должны были навязывать воспитанникам свое мнение, а тем более заставляя подражать собственной манере. Главное для художника — «следовать своему таланту». «Посредственность не допускалась ни в чем, что имело отношение к созиданию» (126–127). Для выявления талантов устраивались конкурсы, при этом иностранные художники были уравнены в правах с французами — в утопическом будущем решались те проблемы, которые не могли преодолеть современники автора.

Законодателем мнений, в том числе по вопросам искусства, стала публика. Ей были предоставлены широкие права — любой человек в присутствии короля мог высказываться по политическим и хозяйственным вопросам, а приходя в Академию, судить работы ее учеников.

В Париже будущего «не стало... тех жирных особ, что назывались «любителями» и указывали талантам, держа наготове кошель с золотом» (124). Чтобы решить социальные проблемы художников, Мерсье отдал их на содержание государства. Власть денег над талантом он заменил другими, управленческими, регуляторами, цель которых — превратить творчество в максимально эффективный воспитательный фактор. При этом характерно, что лексика, применяемая Мерсье по отношению к художникам, имеет императивный характер — им что-то предписывалось, запрещалось, вменялось в обязанность. Императивы были административные, а не творческие.

По поводу живописных достоинств картин будущего Мерсье смог написать только, что они сочетали «живописную манеру итальянцев с колоритом фламандцев» (125). Главными в искусстве писателю представлялись не собственно эстетические, специфичные для него моменты, а привходящие — мораль и дидактическая способность. Теперь уже никто не осуждал художников за то, что они стремятся стать проповедниками. Мерсье хотел, чтобы синтез искусств служил моральным целям, и радовался, что «все искусства, согласившись между собой, составили как бы высокий заговор во имя человечества, и сие благое единомыслие позволило им более ярко оттенить священный лик добродетели» (125) — это единственный раз, когда речь идет об инициативе самих искусств.

Особо «благоприятствующим просвещению» Мерсье считал типографское и граверное искусство. Последнее дало всем гражданам «возможность... украшать стены своих жилищ разными сюжетами, являющимися примерами добродетели и героизма». Поэтому «и в помине не осталось пресловутых любителей искусств, столь же ретивых, сколь и невежественных... кои... вечно гонялись за воображаемыми шедеврами» (132) — свойственные эпохе коллекционерские увлечения работами знаменитых живописцев, которые обычно оказывались плохими копиями, не одобрялись автором.

Сам он особенно любил гравюры и в них разбирался. В своем сочинении он не приговорил их к сожжению, в отличие от многих бесполезных книг. «Эстамп всегда интересен для сравнения его с другим», — писал Мерсье, вероятно, знавший прелести этого занятия по собственному опыту. Современный ему кабинет с гравюрами, куда при Людовике XV пускали «по прихоти главного смотрителя», в утопическом сне превратился в особую галерею с рисунками и гравюрами «со всего мира» (131). Это были репродукционные гравюры, которые воспроизводили «любую из картин или скульптур, находящихся в других картинных галереях» — в XVIII в. именно этой области гравюры придавалось особое значение. Что касается ее техники, то она в идеальном Париже развивалась «с отменным вкусом и в манере Одранов» (132).

Будучи поклонником этой семьи потомственных граверов — представителей классической резцовой гравюры, Мерсье критиковал модную тогда пунктирную манеру, от которой, по его мнению, откажутся потомки, предпочтя «мелким крапинкам», требующим лупы и портящим глаза, «более широкую, точную, спокойную манеру, которая давала возможность достичь большей выразительности с помощью нескольких четких штрихов и благородно начертанных линий» (132). Позднее в работах Уильяма Блейка непрерывная линия приобретет символический характер, станет графическим знаком связи личности с обществом, ее он противопоставит «неорганизованным пятнам и кляксам», «ромбам и точкам».

Художники, которые согласно Мерсье, должны были восхвалять добродетель и осуждать порок, увлекались этим и в его время. В будущем им следовало посвятить себя только подобному занятию. В сочинении Мерсье остается только неясно, являются ли произошедшие в обществе изменения следствием воспитательной роли наук и искусств или описанные Мерсье произведения искусства — порождение уже сформировавшегося прекрасного общества.

Представление об исключительно дидактическом предназначении искусства еще в эпоху Просвещения подверглось осмеянию. Немецкий

автор И. Г. Шуммель в книге «Шпицбарт. Трагикомическая история для нашего педагогического столетия» (1779), пародируя устройство утопически идеального педагогического учебного заведения, так описывал его здание. Оно было построено в «лучшем италийском вкусе и, где возможно, украшено колоннами пяти ордеров, чтобы юношество, которое должно изучать архитектурное искусство, при их [созерцании] получало наглядное представление об этих ордерах. Стены... полностью завешаны географическими картами, планами городов, изображениями прекрасных местностей, увеселительных замков, дворцов, церквей и тысяч других достопримечательностей природы и искусства... портретами королей, героев, ученых, художников, представленными в прекрасных картинах и гравюрах»<sup>16</sup>.

Правда, сам Мерсье любил и другое искусство. Он восхищался «живописцем, рисующим природу, чья кисть свободно скользит по холсту, который смелую непринужденность, заставляющую играть его краски, предпочитает... холодной точности... верности правилам» (100). Однако именно это последнее, верность правилам, требовалась для воплощения подробно разработанной Мерсье программы аллегорической живописи, которая была призвана украсить идеальный Париж. Если описания Мерсье что-то и предвосхищали, то это позднее академическое искусство второй половины XIX в. с его технически совершенным воспроизведением историко-аллегорических фигур. Пытаясь представить читателю облик произведений искусства будущего — стилевой, жанровый, автор описывал их в формах современного ему художественного творчества, изменяя или переакцентируя лишь его моральную и социальную ориентацию. Как показывает роман, стилевые признаки моделированию не поддавались.

Искусство будущего у Мерсье соответствовало эстетическим взглядам его времени, складываясь в основном из «улучшенных» реалий его же эпохи. За пределы своего времени Мерсье не смог выйти и в представлениях о costume будущего. Им описывались не столько новые элементы, сколько отменялись старые, как раззолоченные одежды, галуны, кружевные манжеты, а также подвязки на ногах и узкие перевязи на шее, узкие рукава, сковывавшие движение и кровообращение. Однако волосы по-прежнему присыпались пудрой, правда «лишь самую малость, чтобы виден был их естественный цвет», они «спускались на затылке небольшой косицей». Сохранялся камзол, поверх него накидывался плащ. Единственной новостью мужского костюма был длинный шарф, который «красиво окутывал бедра, чтобы всему телу было одинаково тепло» (15). Из мебели появился предмет, который пред-

ставлял собой «нечто вроде короткой, отлогой кушетки, обитой легкой циновкой и [который] позволял сидящему легко поворачиваться во все стороны» (15).

Эстетически более прозорливым Мерсье проявил себя, написав, что ученому — его собеседнику во сне, прекрасным «в своем первоначальном виде» казался «деревянный идол, вырезанный неумелой рукой дикаря» (91). Здесь действительно оказались предвосхищены отдаленные эстетические тенденции. Тем не менее «идеальные» произведения высокого искусства будущего обрели в сочинении Мерсье унылый облик, хотя он и писал, что картины, увиденные им в 2440 году, были «настолько совершенны и зрелы», что сохранившиеся полотна Рафаэля и Рубенса вызывали интерес лишь «у нескольких любителей старины, которые по самой природе своей — люди одержимые и упрямые» (126). Как человек эпохи Просвещения Мерсье разделял ее веру в прогресс и в сфере искусства.

Однако образа искусства будущего, «улучшенного», подобно социальным институтам, у него не получилось и не могло получиться. «Совершенствованию», утопическому моделированию может подвергнуться не художественное пространство, а пограничные с ним области пространства социального, формы организации художественной жизни. Не случайно сам Мерсье своей наибольшей заслугой считал, что предугадал французскую революцию и в предисловии к изданию романа 1799 г. назвал себя «le veritable prophète de la revolution»<sup>\*</sup>.

Художники ни тогда, ни позже не стремились превзойти знаменитых мастеров, хотя еще в конце XVII в. в споре так называемых старых и новых предпочтение было отдано новым. Э.-Л. Булле, создавая на рубеже XVIII–XIX вв. утопические архитектурные проекты, скромно видел свою задачу лишь в том, чтобы «заслужить общественное признание работой, которая приносит общественную пользу»<sup>17</sup>.

Искусство — средство постоянного преобразования мира. В XX в. архитекторы могли понимать идеальное пространство как воздушную архитектуру. Они придумывали стены из огня и воды для их обогрева и охлаждения, в этом пространстве, как в раю, должны были жить счастливые обнаженные люди. Художники пытались воплотить утопические идеи посредством визуальных инноваций. К. Малевич в супрематической живописи, дематериализуя предметный мир, передавая лишь его ритмическую вибрацию, хотел как бы снять всякие противоречия, превратить их в «освобожденное Ничто». Воспроизведением этого состояния может быть воспринят «Белый квадрат на белом фоне» (1919). У Эль Лиссицкого и Клуциса аскетическое воздержание сменилось желанием

<sup>\*</sup> «истинный пророк революции» (фр.)

вторгаться в мир, преобразовывать его вещные формы. В. Татлин хотел соединить чистые художественные формы с практической пользой. Проект памятника III Интернационалу высотой в 400 м, в котором подвижные конструкции из стали и стекла должны были стать местом заседаний, явился инженерной и политической утопией<sup>18</sup>. Современники были склонны усматривать в этом произведении прообраз искусства будущего. «Мне казалось, что я заглянул в XXI в.», — говорил И. Эренбург о модели этой башни. Сейчас она таковой уже не кажется.

Как бы ни были фантастичны создаваемые художниками проекты и образы, они остаются, подобно утопическому роману, произведением определенного времени и места, делом своей эпохи. Плоды искусства «нигдеиной» страны, как и произведения 2440 года, не могли быть сотворены или хотя бы описаны.

Поэтому наиболее чуткие авторы литературных утопий, как и антиутопий, избегали подобных описаний. Развитие творчества непредсказуемо, хотя в прошлом всегда найдутся предшественники тех или иных явлений, художественных, научных, технических. Однако в рисунке можно превосхитить модель летательного аппарата, но не стиль рисунков будущего. Гениальным мастерам дано опережать время их произведения, но при этом они остаются произведениями настоящего, а не будущего.

Художественное творчество возникает на пограничье природы и культуры и не может от него оторваться, став продуктом утопической мысли, т. е. собственно культуры. Картина способна породить утопические мысли, как у Достоевского перед пейзажами Лоррена, но утопическое сочинение не может породить произведений искусства будущего. Не могли этого осуществить и сами художники. Футурологическое моделирование художественного творчества — это утопизм утопии.

## Примечания

<sup>1</sup>*Morus Th.* Utopia. Basel, 1516.

<sup>2</sup>Платон. Собр. соч. В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 135.

<sup>3</sup>Мор Т. Утопия. М., 1978. С. 177, 179, 268.

<sup>4</sup>Иконников А. В. Город — утопии и реальное развитие // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М., 1996. С. 75.

<sup>5</sup>Кампанелла Т. Город солнца. М.-Л., 1947. С. 28.

<sup>6</sup>Мерсье Л.-С. Год две тысячи четыреста сороковой. Сон, которого, возможно, и не было / Изд. подгот. А. Л. Андрес и П. Р. Заборов. Л., 1977. Далее в тексте при цитировании в круглых сносках указаны страницы этого издания.

- <sup>7</sup> *Ruyer R. L'Utopie et les utopies. Paris, 1950.* Хотя существует и иная точка зрения, что «Просвещение не может быть даже частично понято в терминах утопии, для него более характерны антиутопизм, идиллия и поиск секуляризованной морали». (Цит. по: Социокультурные утопии XX века. / Реферативный сборник ИНИОН. М., 1987. Вып. 4. Отв. ред. В. А. Чаликова.
- <sup>8</sup> *Занадворова Т. Л. Утопический роман Мерсье «2440 год» // Ученые записки Магнитогорского педагогического института. 1960. Вып. 1. С. 154–155. Вып. 4.*
- <sup>9</sup> *Свирида И. И. Утопизм и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. М., 1993; Она же. Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 52–75.*
- <sup>10</sup> См. об этом: *Кириченко Е. И. Семантика, стиль и планировка усадеб второй половины XVIII в. в России. Усадьба и город // Архитектура русской усадьбы. М., 1998. Passim.*
- <sup>11</sup> *Mercier L.-S. L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais. Paris, 1787. Vol. 1-2. Воспроизведено в: Мерсье Л.-С. Указ. соч. С. 16–17, вклейка.*
- <sup>12</sup> Воспроизведено в: *Мор Т. Указ. соч.*
- <sup>13</sup> *Кампанелла Т. Указ. соч. С. 29.*
- <sup>14</sup> *Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999. С. 44; Злыднева Н. В. «Поцелуй» — это мой путь в Дамаск // Искусствознание. 1999. № 2. С. 581.*
- <sup>15</sup> *Мор Т. Указ. соч. С. 269.*
- <sup>16</sup> *Schummel J. G. Spitzbart. Eine komi-tragische Geschichte für unser pädagogische Jahrhundert. München, 1983. S. 27. Цит. по: Braungart W. Die Kunst der Utopia. Von Späthumanismus zur frühen Aufklärung. Stuttgart, 1989. S. 265.*
- <sup>17</sup> *Boullée E. L. Architecture: essai sur l'art. Paris, 1968.*
- <sup>18</sup> *Gassner H. Utopisches im russischen Konstruktivismus // Die Konstruktion der Utopie. Aesthetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. Marburg, 1992. S. 48–66.*

## «ИСТОРИЯ БУДУЩЕГО» АДАМА МИЦКЕВИЧА КАК РОМАНТИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ

Тема будущего – одна из центральных в историософии А. Мицкевича, романтического «пророка» и мессианиста. Его историческая концепция, которой, как и польской романтической историософии в целом, присуще много утопических черт, обращена в будущее, причем будущее Польши всегда мыслится им неотъемлемым от судеб других европейских народов. Предметом прогнозов польского романтика являются перемены, которые должны произойти в социально-политическом и духовном облике Европы и всего человечества.

Среди высказываний Мицкевича на эту тему «История будущего» занимает особое место – ей предстояло стать художественным воплощением образа будущего. Замысел произведения под таким названием вынашивался поэтом долго, на протяжении более чем десяти лет. Как свидетельствуют литературоведы, существовало несколько вариантов «Истории будущего», созданных в разные годы. К некоторым из них Мицкевич потом возвращался, однако произведение так и не было завершено<sup>1</sup>. Цель настоящей статьи – рассмотреть принципы моделирования будущего, объединяющие разные версии этой утопии, в контексте исторических взглядов Мицкевича. На наш взгляд, в моделях будущего, предложенных польским романтиком, отчетливо просматриваются черты антиутопии.

Первый вариант «Истории будущего», относимый к 1829 г., был написан во время пребывания поэта в России и известен лишь в изложении А. Э. Одынца<sup>2</sup>. Тогда же Мицкевич избрал жанр своего сочинения и его философскую направленность, которым останется верен и в дальнейшем. Речь идет о жанре «воображаемой истории» (*imaginary history*). В поисках образца для него поэт обратился к классической античной историографии. (Впоследствии такой жанр будет использован Г. Уэллсом, считающимся его родоначальником<sup>3</sup>.) Уже эта ранняя научно-фантастическая версия «Истории будущего» является по сути антиутопией: техническая утопия сочетается здесь с неблагоприятными социальными прогнозами.

А. Одынец сообщает, что повествование начиналось с 2000 г. и должно было охватить два следующих столетия. Мицкевич подробно описывал технические достижения этого времени. По словам Одынца, это был «мир из «Тысячи и одной ночи»». Там фигурировала не только мощная сеть железных дорог и пароходы, которыми переправляются



целые города, но и «флотилии крылатых воздушных шаров, летающих по воздуху как журавли или гуси»; «зеркала Архимеда, установленные на огромных расстояниях так, что огненные буквы, отраженные в первом, в мгновение ока отражаются в последнем», «телескопы, через которые с воздушного шара можно обозреть всю землю, а с земли видно, что делается на ее сателлитах» и «акустические устройства, с помощью которых, спокойно сидя у камина... можно слушать концерты из города или публичные лекции». При этом, как рассказывает Одынец, все это было описано «так просто, так естественно, как будто в этом нет ничего необычного. И Адам всерьез утверждает, что все это когда-нибудь будет и быть должно»<sup>4</sup>.

Однако одновременно Мицкевич акцентирует внимание на том, как отразился культ разума и материализма, приведший к небывалым техническим достижениям, в сфере нравственности. По свидетельству Одынца, он хочет «показать предполагаемые последствия материального эгоизма и эгоистического рационализма, которым поклоняется современный мир»<sup>5</sup>. Улучшение материальных условий жизни предвещает, по мнению Мицкевича, развитие себялюбия, равнодушия, пассивности, — Европа будущего оказывается беззащитной перед напором народа, еще не утратившего силы и динамизма. По сюжету таким народом оказываются китайцы. Они вторгаются в Европу: так Мицкевич пророчит глобальную европейскую катастрофу — столкновение Европы и Азии. Спасает западноевропейскую культуру от уничтожения Польша. Историческую битву на Висле выигрывает героиня будущего — полька, которая ведет в бой других женщин и двадцатилетних юношей, т. е. тех, кто еще не потерял способности к высоким чувствам, самоотверженности и героизму.

Женщинам Мицкевич вообще отводит в своей утопии большую роль. Это не просто наиболее нравственно здоровая часть общества, в будущем они получают гражданские и политические права. Женщины заседают в парламенте, причем мужчины составляют его верхнюю палату, а женщины — нижнюю. Здесь они составляют оппозицию «абсолютному господству того, что верхняя, т. е. мужская палата зовет «чистым разумом», осуждая какие бы то ни было чувства»<sup>6</sup>. (Впоследствии подобные идеи найдут отражение в другом утопическом по сути сочинении Мицкевича — «Своде принципов» будущего устройства Польши, которые должен был принести ей итальянский легион в 1848 г. В нем специальным параграфом предусматривалось гражданское равноправие обоих полов, равно как всех национальностей и вероисповеданий. Эти гуманистические, но чересчур новаторские, а потому неприемлемые

для консервативного шляхетского общества положения для того времени можно считать утопическими.) Но главным для польского романтика было, безусловно, то, что женское начало в истории воплощает стихийную силу «чувства и веры». Иначе говоря, в сюжете первой версии утопии Мицкевича было заложено противопоставление чувства и разума как движущих сил прогресса.

На оппозиции разума и чувства рассматриваемых в качестве действующих начал истории, построены и фрагменты дошедшего до нас более позднего варианта «Истории будущего». По мнению С. Пигоня и С. Скварчиньской, сохранившаяся рукопись 1835 г. с двумя фрагментами «Истории будущего» — это набросок нового произведения Мицкевича, основой которого должны были послужить два более ранних варианта, написанных соответственно в 1831 и 1832–1833 гг. Представляется чрезвычайно существенным, что Мицкевич хотел объединить в одно произведение оба эти, на первый взгляд, не связанные по содержанию отрывка. Таким образом он как бы признает возможность самых разных путей развития истории.

Жанр нового произведения остался прежним. Перед читателем якобы фрагменты исторического сочинения из будущего, написанного уже по образцу не античной, а более современной «научной» историографии. Фрагментарность свидетельствует не только о незавершенности произведения, это художественный прием, свойственный романтической поэтике. В выборе романтического фрагмента как жанра также выразилось представление о том, что создать законченный, подчиненный строгим законам утопии образ будущего невозможно. Подобно тому как руина — случайно сохранившаяся часть прошлого, романтический фрагмент Мицкевича — это случайно, наугад открывшиеся страницы книги будущего, которую нам не дано прочесть целиком.

Жанр «воображаемой истории» позволяет Мицкевичу конструировать сразу два среза времени — тот, когда происходят описываемые события, и другой, в котором якобы живет историк. Если второй отстоит от современности на несколько столетий, то первый — это самое ближайшее будущее, в котором разрешатся актуальные проблемы Европы 30-х годов XIX в. В центре внимания писателя — грядущие судьбы европейских государств — прежде всего, Франции. Они представлены в двух противоположных вариантах.

В первом — это общеевропейская революция и война федерации свободных народов против монархов. Предыстория данных событий неизвестна: быть может, это победа Польского восстания 1830–1831 гг., сокрушившего Россию и Австрию, и Июльской революции во Франции,

завершившейся установлением республиканского строя. Так или иначе освобожденные народы объединились в федерацию; имена ее вождей — Schinder, Didko, Wizat — говорят соответственно об их немецком, украинском и венгерском происхождении. Среди революционных сил упоминается также чешская и казацкая кавалерия, «крестьяне, вооруженные косами и топорами»<sup>7</sup> (97). Федеративная армия победоносно шествует по Европе, чтобы «нанести последний удар старому режиму, только после этого наступит время подумать о национальных конституциях и местных делах» (89). В отрывке подробно описывается разгром армии монархистов в Пруссии и казнь прусского короля — «первого монарха, окончившего жизнь на виселице» (99). Он умирает «в мундире российского генерала и с орденской лентой Священного Союза». Из всех монархов помилован был лишь саксонский правитель, так как «не был замешан в заговорах против свободы народов» (99). Бегло намечен и дальнейший ход событий: голландские солдаты убивают своих командующих и присоединяются к силам революции. Заняв Голландию, одна часть объединенной революционной армии высаживается в Англии, другая — занимает Италию. И все это, подобно действию стихии, происходит очень быстро — меньше, чем за шесть месяцев.

Европа будущего, таким образом, целиком обновляется. Подобная перспектива в полной мере отражает исторические предчувствия Мицкевича в начале 1830-х годов. Не только «История будущего», но и «Книги польского народа и польского пилигримства» и его публицистика того времени свидетельствуют, что он рассматривал тогдашнюю ситуацию в Европе как переломную для будущего всего мира. По словам Мицкевича, это «печальная и удивительная эпоха исторического финала» для всего западного общества. В современном мире, по его мнению, нет общественных ценностей, которые следует сохранить. В программе задуманного поэтом в то время издания говорилось, что «следует считать это положение временным, преходящим, недостойным мысли и пера поляков, занятых великими проблемами будущего народов»<sup>8</sup>. Настоящее Мицкевича не интересовало, ибо грядущее, в его представлении, будет основано на полном разрыве с традицией. Измениться, обновиться должно все — политические и экономические отношения, институты, наконец, сами люди. Он готов был к тому, что в любую минуту может грянуть революционная буря, низвергающая троны, разрушающая ложные ориентиры европейской политики — «политическое равновесие», эгоистические интересы государств, власть, выгоду, торговлю, наживу и т. п.

Федерация свободных народов в «Истории будущего» воплощала ключевую для историософии Мицкевича идею универсализма. На ней

строилась его концепция польского мессианизма. В идеале, полагал Мицкевич, групповых или национальных интересов быть не должно, ибо идея свободы универсальна и должна осуществляться в естественном единении народов. По Мицкевичу, идея равенства и братства возникла вместе с христианством («все христианство должно было быть вольным, а все христиане как братья, равными между собой»<sup>9</sup>), проявилась в «духе солидарности и самоотверженности крестовых походов», в унии Польши и Литвы и должна в будущем определить способ сосуществования народов. Виновными в нарушении европейского единства, в том, что идеал свободы, братства и равенства не был осуществлен, Мицкевич считал европейских монархов и правительства. Подобно тому как первыми врагами свободы были римские императоры, виновные в мученической смерти Христа, современными врагами свободы являются «короли», которые во имя фальшивых «идолов» своей политики обрекают народы на постоянную борьбу друг с другом. В середине XIX в., по мнению Мицкевича, деспотизм монархов, которые «озверели» до последней степени, переживает свой триумф, и это, как свидетельствует история всех деспотий, одновременно предвещает его скорое падение.

В то же время по бесстрастному научнообразному тексту «Истории будущего» трудно догадаться, что ее автор в начале 1830-х годов выступал как апологет революции во имя свободы народов. Столь впечатляющие масштабы предвещаемого Мицкевичем кровопролития. В «Истории будущего» сильны эсхатологические мотивы. Представления о революции как о вселенской катастрофе, за которой последует обновление человечества, христианизация политической жизни, были характерны для исторической мысли романтизма, в особенности для французских мыслителей, оказавших влияние на Мицкевича, — Ж. де Местра, П. Леру, К. Сен-Симона. К примеру, де Местр, ожидавший «третью волну христианства», видел в революции мистическую кровавую жертву, кару Провидения, необходимую для искупления грехов человечества.

Франция поражена «ужасами, творящимися в Германии и Италии» (89). Битва под Берлином грандиозна по числу жертв. «Авторы приводят разные сведения о числе убитых, — пишет Мицкевич, — одни доводят его до двухсот тысяч, другие говорят только о ста пятидесяти тысячах. В любом случае точно, что вся армия монархистов полегла на поле боя. Погибло множество немецких баронов, около тысячи графов, тридцать герцогов...» (96). «В те варварские времена, — констатирует историк, — войны были жестокими, а победители — беспощадными» (98). Так, «по всей строгости» победители поступили с прусскими чиновни-

ками, их детьми и семьями: «Из пленников отобрали десять тысяч бывших советников, семь тысяч судей, заместителей и референдариев и всех их повесили. Та же участь постигла протестантских пасторов...» (98). Прусского короля судят по законам военного времени, «без соблюдения процессуальных норм». Символичны и имена вождей революции: они могут быть переведены как дьявол, мститель и палач<sup>10</sup>.

Страницы «Истории будущего» подобны картинам Страшного Суда над согрешившими против свободы монархами и правительствами, который Мицкевич пророчит также в «Книгах польского народа и польского пилигримства»: «И порушат их идолов, а идолопоклонников будут судить по закону Моисея и Иисуса Навина, Робеспьера и Сен-Жюста, истребляя всех от старого до малого...»<sup>11</sup>. Революционная этика здесь сродни ветхозаветной: она оправдывает месть, право на бунт и ненависть к сильнейшему.

Характерно, что в этом отрывке из «Истории будущего» ни слова не говорится о том, какой именно строй или форму правления собираются установить восставшие народы. Известно, что принципами устройства будущего общества Мицкевич сознательно не интересовался и вообще рефлексии на эту тему считал вредными. Политическую революцию он представлял себе как стихийную эманацию народного духа. Этой стихии, по его мнению, следовало подчиниться, а вся политика должна была заключаться в том, чтобы вникнуть в народный инстинкт, уметь слиться с чувствами и стремлениями народа. В одной из статей «Пилигрима» он пишет по поводу дискуссии о современных системах правления: «Смешной спор: централизовать или децентрализовать будущую власть! Довольно знать, какова нынешняя. Если плохая, свергнуть ее, если хорошая — усилить, насколько возможно. Вот и вся загадка»<sup>12</sup>.

Доктрины, теории, — все, что сформулировано, — в представлении Мицкевича является мертвым. «Законы тогда умещаются на бумаге, когда уже начинают улетучиваться из сердца и памяти. Они... как расчеты, которые мы записываем только тогда, когда боимся их забыть»<sup>13</sup>. Народ должен действовать, руководствуясь лишь сердцем и инстинктом.

Антиутопической критикой попыток создать идеальное общество рациональным путем является описание пролетарской революции во Франции. В утопии Мицкевича одновременно с общеевропейской революцией во Франции идет гражданская война между республиканским правительством и восставшими пролетариями. В то время как вся политическая карта Европы стремительно меняется, французские пролетарии «остаются на своих позициях, не двигаясь ни назад, ни вперед» (101). Они беспрерывно «вырабатывают принципы идеального общественного

устройства» (101) и после года дискуссий так и не могут прийти к согласию по поводу основ будущей конституции. Едва ли не самым важным для них представляется вопрос о самоназвании. Оно должно полностью уравнивать всех, нанеся последний удар по индивидуализму. Партии, на которые разбились пролетарии, спорят, как называться отныне жителям Франции — «гражданами», «пролетариями» или просто «людьми». В качестве самой радикальной меры предлагается заменить имена цифрами.

Несомненно, что Мицкевич был знаком с теориями утопического социализма, появившимися в конце 1820 — 1830-е годы — в первую очередь, с работами Сен-Симона и Фурье<sup>14</sup>. В начале 30-х годов XIX в. утопический социализм был популярен, в нем существовали разные течения, особенно много приверженцев было у сен-симонизма. Отношение Мицкевича к учениям подобного типа хорошо видно в том, как он изображает французских революционеров. Пролетарии, увлекшись теоретическими спорами, погрязли в распрях и доктринерстве. Одна из партий — «реалисты» — проповедует «единственный догмат»: уравнивание всех в имуществе путем аграрной реформы. Ее противники выступают за более подробный и продуманный план общественных преобразований: «Разве перед тем как приступить к социальной реформе, не обязательно обрисовать ее план и обсудить все его детали? [...] Чтобы построить общество, нужно начать с фундамента, нужно четко определить идею века, сформулировать социальное учение» (92). В результате Франция, в которой было создано столько «теорий рационального правления» (102), оказывается исторически несостоятельной, неспособной не только возглавить мировую революцию, но и завершить ее у себя без вмешательства объединенных сил революционной Европы.

Бесплодным дискуссиям противопоставлена «безошибочность инстинкта», которым народ предугадывает великие события еще до того, как они произойдут (94). Подобные, романтические представления Мицкевича о социальной революции, высвобождающей творческий потенциал народа, будут четко сформулированы позднее, в его публицистике в «Трибуне народов». В 1849 г. Мицкевич станет приветствовать новую идею эпохи — социализм как «порыв духа к лучшему бытию, не индивидуальному, а всеобщему и солидарному»<sup>15</sup>. Он будет рассматривать социализм не как экономическую теорию, но как «религиозное и патриотическое чувство», как «новое стремление» и «новую страсть». Именно в спонтанном эмоциональном порыве, способном объединить людей и народы, заключается, по его мнению, потенциал социалистической идеи, ибо «общество погребает себя в догматах и аксиомах, оно возрождается в стремлениях и проблемах»<sup>16</sup>.



Во втором фрагменте предложен иной ход истории. В Европе по-прежнему царит и даже усиливается деспотизм монархов. В ней доминирует Россия, которая в первом варианте вообще исчезла с политической карты. Можно предполагать, что это результат неудачи Ноябрьского восстания<sup>17</sup>. Польша сливается с Россией, поляков насильственно переселяют в глубь российских земель. Европейские державы, в том числе правящие круги Франции, склонились перед «северным колоссом». Принципы легитимизма восторжествовали окончательно, «применительно ко всем странам и народам»: речь идет о том, чтобы вернуть российскому императору якобы «взбунтовавшуюся Финляндию», а турецкому султану – Грецию и Египет. Второй крупнейшей державой Европы становится Пруссия. Она занята «уничтожением остатков Польши», чему также не препятствуют западные правительства (104–105).

В центре внимания историка находятся события во Франции. Там Июльская революция 1830 г. завершилась монархией Луи Филиппа Орлеанского. И опять «теории разумного правления, глубоко продуманные и давно обсуждаемые» (102), по словам Мицкевича, в этой стране, не в состоянии помочь ей. В ней властвует хаос. Изжило себя все: общественные институты, которые «уже давно существуют только напоказ и не имеют под собой никакой опоры», религия, «не отвечающая более потребностям цивилизованных людей», королевская власть, «пришедшая в негодность и бесполезная в мирное время» (102). Единственной реальной силой среди этого «морального беспорядка» оказывается армия. Но обновления не приносит и военный переворот, установивший республику. Французский народ «чувствует, что призван воздействовать на Европу, но не знает, как» (104). Ни одна из партий не в состоянии повести его за собой. Легитимисты, «злобные и завистливые как все теоретики» (104) полностью утратили способность действовать. Ими руководит лишь страх перед революцией и один-единственный догмат – «власть Бурбонов». Республиканцы пользуются репутацией «напыщенных, но бессильных риториков» (105). Неожиданно «знаменем надежды» становится имя национального героя – Наполеона, повторяемое в «парламенте, в театрах, в крестьянских избах». Лишь оно способно воздействовать на народ и объединить его. Имя одного из потомков Наполеона «как громом поражает Францию именно тогда, когда в этой большой стране нет ни одного славного или, по крайней мере, уважаемого имени» (105). Героем будущего таким образом должен стать некий представитель династии Наполеонидов, которая сохранила ореол былой славы... (Впоследствии Мицкевич ссылаясь на свою «Историю будущего» как на пророческое предсказание прихода к власти императора Наполеона III.)

Так Мицкевич противопоставляет политической утопии «утопию антропоцентрическую» (А. Витковская)<sup>18</sup>. Человек как носитель идеи воплощает в ней стихию, действие. В историософии Мицкевича именно личность способна придать истории динамику, разрушить установившийся порядок вещей, основанный на институтах, законах, системах. «Доктрина, как только ее сформулируют, уже мертва. Тем, что нельзя сформулировать, что есть, что живет и действует, является сам человек, воплощенное слово»<sup>19</sup>, — писал он. Примером такой личности казался Мицкевичу Наполеон, культ которого приобрел в его историософии мистическое звучание. В 1849 г. он так объяснит успех бонапартистской партии во Франции: «Наполеон — это революция, ставшая законной властью. Это социальная идея, ставшая правительством. Наполеон — это тысяча других деяний, которые народ совершит, а нас заставит ему разъяснить»<sup>20</sup>.

События, описанные в обоих фрагментах «Истории будущего», довольно точно локализованы во времени — они должны произойти в самое ближайшее время и искусно вписаны в политические реалии середины XIX в. Это соответствует тенденции к историзму, свойственной антиутопии. По словам Г. Морсона, она, в отличие от утопии, «которая стремится быть вневременной», «не представляет себе радикального разрыва во времени и рассматривает все решения как обусловленные определенными обстоятельствами»<sup>21</sup>.

Что же касается далекого будущего, то образ его намечен лишь штрихами. Очевидно только, что оно никак не связано с настоящим, что в нем произошел полный разрыв с традицией и что все нынешние обычаи спустя несколько веков будут казаться варварскими. Вероятно, осуществится идея равенства, изменятся «всеобщие представления», не останется ничего, связанного с индивидуализмом: у людей не будет ни христианских имен (само христианство будет упразднено), ни родовых фамилий — пережитков феодализма. Варварским обычаем прошлого людям третьего тысячелетия будут казаться войны. (То, что человек будущего не будет знаком с войнами, Мицкевич предсказывает и в «Книгах польского народа и польского пилигримства». Согласно его идее, войны — это результат «идолопоклонства» европейских монархов, циничной политики правительств во имя власти и наживы. Как только политическое устройство Европы будет обновлено, и осуществится идеал братства и равенства народов (воплощением этого, по Мицкевичу, должно стать восстановление польского государства), необходимость в войнах отпадет. «Как после воскресения Христа на всей земле прекратятся кровавые жертвы, так с воскресением польского народа в хрис-

тианстве прекратятся войны»<sup>22</sup>.) В целом же будущее остается загадочным и неясным.

Таким образом, «История будущего» Мицкевича представляет собой яркий образец романтической антиутопии. Как пишет Г. Морсон, «если антиутопия утверждает существование универсалий в человеческой природе, то это оказывается универсальность человеческой потребности к росту, творчеству и изменению»<sup>23</sup>. Так и у Мицкевича история предстает не в статике, а в динамике. Ее движение — в духе романтизма — обусловлено действием стихии, чувства, народного инстинкта, реализацией творческого потенциала человека. Антиутопизм как тип мышления оказывается здесь как нельзя более созвучен романтическим представлениям об истории.

## Примечания

<sup>1</sup> *Skwarczyńska S.* Mickiewicza «Historia przyszłości» i jej realizacje literackie. Łódź, 1964.

<sup>2</sup> О влиянии на замысел Мицкевича русской утопической литературы см.: *Aleksejew M.* «Historia przyszłości» Mickiewicza a myśl utopijna w Rosji // *Polonistyka radziecka. Literaturoznawstwo.* Warszawa, 1985. S. 234–245.

<sup>3</sup> *Skwarczyńska S.* Op. cit. S. 61.

<sup>4</sup> *Odyniec A. E.* Listy z podróży. Warszawa, 1961. T. 1. S. 42–43.

<sup>5</sup> *Ibid.* S. 41–42.

<sup>6</sup> *Ibid.* S. 42.

<sup>7</sup> Здесь и далее ссылки на «Историю будущего» даются по изданию: *Mickiewicz A.* Dzieła wszystkie. Warszawa, 1936. T. VII. Cz. I. Цифры в круглых скобках указывают страницы.

<sup>8</sup> Цит. по: *Witkowska A.* Mickiewicz: słowo i czyn. Warszawa, 1975. S. 133.

<sup>9</sup> *Mickiewicz A.* Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego // *Mickiewicz A.* Dzieła. T. VI. Warszawa, 1955. S. 9.

<sup>10</sup> *Skwarczyńska S.* Op. cit. S. 88.

<sup>11</sup> *Mickiewicz A.* Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego. S. 47.

<sup>12</sup> Цит. по: *Witkowska A.* Op. cit. S. 133.

<sup>13</sup> *Witkowska A.* Op. cit. S. 134.

<sup>14</sup> *Skwarczyńska S.* Op. cit. S. 48–49.

<sup>15</sup> *Мицкевич А.* Собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 142.

<sup>16</sup> Там же. С. 143.

<sup>17</sup> *Skwarczyńska S.* Op. cit. S. 115.

<sup>18</sup> *Witkowska A.* Op. cit. S. 253.

<sup>19</sup> *Mickiewicz A.* Dzieła. Warszawa, 1955. T. X. S. 394.

- 
- <sup>20</sup> *Мицкевич А.* Бонапартизм и наполеоновская идея // *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 128.
- <sup>21</sup> *Морсон Г.* Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы / Сост. В. А. Чаликова. М., 1991. С. 241.
- <sup>22</sup> *Mickiewicz A.* Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego. S. 17.
- <sup>23</sup> *Морсон Г.* Указ. соч. С. 241.

*Н. М. Куренная*

## «ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕКА» ИМРЕ МАДАЧА — ПЕРВАЯ ВЕНГЕРСКАЯ УТОПИЯ

*Утопия — это мысль,  
рожденная надеждой.  
Ф. Аинса*

К середине XIX в. все большее значение в жизни народов Западной и Центральной Европы приобретают естественнонаучные открытия, новые философские идеи, получают все большее распространение позитивистские взгляды на эволюцию человеческого общества. На эти процессы, естественно, не могла не откликнуться литература. Имре Мадач (1823–1864), венгерский писатель, представитель позднего романтизма, в 1861 г. издает одно из наиболее знаменательных произведений национальной литературы XIX в. — философскую драму в стихах под названием «Трагедия человека». На всем пространстве Австро-Венгрии — это было одно из немногих произведений, в котором наряду с утопическими мотивами появляются антиутопические черты, выразившиеся прежде всего в футурологическом негативном прогнозе автора. Драма «Трагедия человека», с одной стороны, отразила объективный ход истории, по которому развивалось человеческое сообщество, а с другой — показала, к какому результату может привести эволюция. Она одновременно была устремлена и в прошлое, и в будущее. Думается, что отнесение этой драмы к утопическому жанру не преувеличение, поскольку нельзя не согласиться с уругвайским литературоведом Ф.Аинсой, что нередко «литературный вымысел, выходящий за рациональные пределы, предполагает «утопическое прочтение» многих текстов»<sup>1</sup>.

В Европе жанр антиутопии, представляющей не идеальное, а, скорее, нежелательное будущее, начинает формироваться в последней четверти XIX в. Антиутопия, или перевернутая утопия, по мнению английского исследователя этого жанра В. Уолша, была в XIX в. незначительным обрамлением утопической продукции. (В отличие от современной литературы, где она стала одним из доминирующих жанров.) Родоначальниками первых антиутопий считают англичан — Бульвера-Литтона и Д. Батлера, опубликовавших свои романы в начале 80-х годов XIX в. Однако И. Мадач создает «Трагедию человека» на десять лет раньше, ее переводы на многие европейские языки по меркам того времени осуществляются довольно быстро, чему в немалой степени способствует

заключение в 1867 г. Австро-Венгерского соглашения, значительно расширившего культурное пространство Венгрии и увеличившее число потенциальных читателей и зрителей. (Кстати, на русский язык драма Мадача переводилась дважды – в 1904 и 1964 гг.) Постановки «Трагедии человека» осуществлялись во многих странах мира, но, как правило, со значительными сокращениями.

В «Трагедии человека» легко обнаруживаются наиболее типичные черты современных произведений подобного жанра, таких, как пространственная изолированность, регламентация, урбанизм, вневременность. К тому же драма венгерского автора отвечает одному из ключевых требований, предъявляемых к произведениям подобного типа (в отличие от научно-фантастических произведений), – она предлагает замену всех последовательно ушедших общественных формаций, а также существующей капиталистической, обществом будущего – конгломератом фаланей.

Сюжетообразующим началом большинства европейских утопий, а позже и антиутопий, как правило, было или путешествие, или неожиданное посещение неведомой страны, которой нет на географической карте мира. В русской литературе, например, герой подобных произведений, как правило, видит этот изолированный мир, проникает в будущее во время сна. И. Мадач в «Трагедии человека» соединяет эти два приема. Главный герой драмы Адам путешествует по странам и эпохам во сне. Мадач как истинный сын Венгрии, страны, расположенной на границе Запада и Востока, впитавшей культурные традиции западного и славянского миров, использует оба эти сюжетоорганизующие начала.

Венгерские литературоведы, определяя жанр этого необычного для своего времени произведения, находят определенное сходство основных конфликтов «Трагедии человека» с типичными конфликтами лирико-драматических произведений Виньи, Ламартина, Гюго<sup>2</sup>. Это и тема борьбы Добра со Злом, «божественного» и «дьявольского» начал в человеке, взаимоотношений героя и непонимающей его толпы, и некоторые другие мотивы, характерные для литературы романтизма. Эти параллели свидетельствуют об органической вписанности творчества венгерского драматурга в европейский литературный контекст своего времени. Более того, рассматривая «Трагедию человека» как произведение романтической направленности, нельзя упускать из виду, что Мадач тонко и довольно основательно анализирует механизмы общественных отношений, что более свойственно критическому реализму, чем романтизму. Ни о каком-либо хронологическом отставании или вторичности, подражательности европейской традиции в случае с Мадачем не может



быть и речи. Скорее стоит говорить о творческих новациях, отчасти предвосхитивших появление и развитие антиутопии – нового жанра в европейской литературе.

«Трагедия человека» состоит из 15 самостоятельных сцен, связанных между собой тремя главными персонажами – Адамом, Евой и Люцифером, которые путешествуя во времени и пространстве, попадают в различные исторические эпохи и разные города и страны. Действие первых одиннадцати сцен разворачивается в прошлом и завершается началом 60-х годов XIX века, т. е. временем написания Мадачем драмы. 12, 13 и 14 сцены посвящены возможному будущему. Последний акт происходит там же, где второй и третий – в раю.

«Трагедия человека» открывается сценой на небесах, где перед Господом и окружающими его ангелами и архангелами появляется Люцифер – «дух вечный отрицания»<sup>3</sup>, который в благостную картину создания первого человека на земле вносит критические ноты, подвергая сомнению целесообразность такого шага. Но Господь совершает то, что должно быть. На Земле по воле Творца появляется Адам и его постоянная спутница – Ева, которые беспечно счастливы среди благодатной природы. Люцифер знакомится с ними во второй сцене и начинает действовать в соответствии с собственным предназначением – повергать людей в соблазн и сомнения. Он своими необычными речами заставляет Адама задуматься над его бездеятельным и по существу растительным образом жизни, призывает к поступкам: «Кто дерзновенен, тот и победит!» Адам решает начать самостоятельную жизнь и построить вместе с Евой общий дом, объясняя свой поступок желанием создать семью и иметь собственность. Люцифер констатирует, что именно семья и собственность будут отныне двигать миром, порождая все возможные на свете радости и муки: «Великие глаголы устами вашими изречены: семья и собственность!»

Адам и Ева, вырвавшись по собственному желанию из Божественной колыбели, хотят узнать у Люцифера свое будущее. Он погружает их «в волшебный сон, чтоб все открылось до конца времен». Действие следующих восьми сцен разворачивается в прошлом, в конкретных географических и исторических рамках.

Ф. Аинса, отмечая ряд наиболее типичных черт утопии и антиутопии, выделяет среди них и урбанизм. Со всей очевидностью это родовое свойство утопии проявилось и в «Трагедии человека» – почти все действие драмы разворачивается в городах: в Афинах и Риме, Праге и Париже, в идеальном городе будущего. Путешествуя по странам и эпохам в разнообразных ипостасях, Адам познает сложный механизм

личных и общественных взаимоотношений. Он видит как от эпохи к эпохе усложняется картина мира. В Египте перед Адамом открывается вопиющая общественная несправедливость — существование рабов:

Зачем живет бедняк?  
Затем, чтоб строить сильным пирамиды!  
И умирать.

В этой сцене И. Мадач прибегает к своеобразному приему, который более характерен для фантастических произведений XX в., — введению в текст пьесы двухуровневых футуристических предсказаний. Например, Люцифер в третьей сцене погрузил героев пьесы в сон, чтобы они увидели будущее человечества, прародителями которого они стали. Затем в следующей четвертой сцене (уже во сне) Адам в образе фараона просит у Люцифера помочь ему бросить «смелый взгляд вперед на несколько тысячелетий» и увидеть, что станет с его фараоновой славой. Под воздействием волшебных приемов Люцифера, Адам, увидев будущее, понимает, что ни пирамиды, ни слава земная не вечны, как и все остальное на земле. Таким образом, Мадач не стесняет себя какими-либо художественными канонами, он смело экспериментирует в «Трагедии человека» с категориями времени и пространства.

Если по ходу пьесы Адам бьется над прояснением вечных философских вопросов — роли личности в истории, взаимоотношений героя и толпы, верности идеалам и предательства их, то Ева, как и подобает женщине и матери, на протяжении всей пьесы желает любви, а своим любимым «семейного покоя». Главная героиня драмы не задумывается над той или иной ситуацией, в которой она оказывается, главное свое предназначение в любой ипостаси она, как правило, видит в поддержке мужчины, находящегося рядом с ней, считает его судьбу своей. Самостоятельность, самодостаточность — не лучшее украшение женщины, считает Мадач.

В шестой сцене писатель обращается к одной из наиболее тревоживших его в период создания пьесы проблем — разочарования в прежних идеалах. В образе Сергиола из Рима он просит Господа ниспослать новую общественную идею, которая должна овладеть людьми, поскольку старая изжила себя.

Боги старые из веры  
Уж вышли. Вот они застыли в камне  
И рухнули. А новый Бог не найден,  
Дабы из праха всех он поднял нас!

Здесь совершенно очевидны аналогии с процессами, протекавшими в венгерском обществе 60-х годов XIX в., — потерей идеалов национальной независимости, уходом революционного поколения с политической арены, определенным духовным застоєм. Венгерское общество после поражения в освободительной войне 1848–1849 гг. пребывало в состоянии некоторой растерянности перед будущим, однако жизнь брала свое, подрастало новое поколение, которое в силу конкретных геополитических, экономических и социальных причин в определенной степени ориентировалось на своих западных соседей, в первую очередь, по понятным причинам, на Австрию. Мадач, осознавая, что время не остановить и что с новым поколением приходят новые идеи, в «Трагедии человека» утверждает — самоотверженный подвиг людей, бунтовавших против реакционных идей и порядков, унижавших человека, не был напрасен. В седьмой сцене Люцифер, отвечая Адаму (выступающего здесь в образе крестоносца) на его утверждение, что он обязан хотя бы в одиночку обновить эпоху, говорит:

Те, кто в цепях спешат принять мученье,  
Глумлением провожаемые, видят  
На пядь вперед побольше остальных!  
Они умрут за новые идеи,  
За все, что много позже их потомки  
Вдыхать беспечно будут с пылью улиц.

Философско-утопический характер пьесы позволил отразить и актуализировать многие духовные проблемы, волновавшие современников Мадача, например, отношение к философии, которую в пьесе Адам называет «поэзией незнания», или отношение к художественным направлениям — классицизму и романтизму. Люцифер — приверженец «новейшей школы» романтизма, Адам же не терпит нововведений, в том числе в литературе и искусстве, называет их уродством.

Мадач устами Люцифера дает капиталистическому обществу едкую, ироничную характеристику, рассуждает об убивающей человека рутине, предопределенности его поведения и повседневности, о жизни, которая «похожа не на море, а на болото, полное лягушек». Но при первом знакомстве существующий при капитализме порядок вещей вполне устраивает Адама: «Зато вознаграждает нас сознание общественной устроенности». Однако оказывается, что устроенность эта только видимая, она хороша только когда человек не выходит за определенные властями рамки, капиталистическая система не защищает человека, а, как правило, подавляет, когда он хочет вырваться из привычного круга.

Поэтому Адам призывает Люцифера к поискам идеального общества будущего, где все будет служить на благо человека:

Чтобы ободряло, а не пугало. Общие усилья,  
Согласно указаниям науки,  
И под порядком бодрствующий разум —  
Вот что мне мило.

В 12-й сцене главные действующие лица пьесы попадают в будущее, в так называемый фаланстер — место, существующее только в фантазиях ученых. Основательное знание Мадачем философских учений и школ нашли отклик в «Трагедии человека» (в молодости писатель в течение нескольких лет изучал философию и право). 12 картина написана под явным впечатлением от учения Ш. Фурье. Но, описывая жизнь людей в таком обществе, Мадач и такую историческую перспективу подвергает беспощадной критике. Необходимо отметить, что резкая критическая нота вообще характерна для всех антиутопий. Пространство, в котором находится посещаемая Адамом и Люцифером фаланея, совершенно отлично от реального, в нем отсутствуют обычные приметы любого географического места, она изолирована.

Мадач в этой сцене прибегает к использованию и такой характерной для утопии определяющей черты как регламентация, которая проявляется в коллективизме, придающем единообразие жизни и совместной работе. Попав в будущее, в этот непонятный мир со странными нравами и обычаями, Адам мучительно пытается понять, ради какой идеи трудятся до изнеможения все члены фаланеи — от рядовых работников до Главного ученого. Если же она существует, то в чем состоит ее притягательная сила, объединившая разных по характеру и талантам людей в общество, в котором отсутствует такое основополагающее понятие, как «родина».

«Какая цель вас воодушевляет?» — спрашивает Адам у Главного ученого. И тот откровенно отвечает: «Идея? Вот она — возможность жить» (В дословном переводе — выжить). Логика Главного ученого, который управляет фаланеей, безупречна, но она повергает Адама в ужас, хотя он и сознает, что стремительно истощающимся и бездумно растрачивающимся природным богатствам необходимо изобрести и создать замену. Только наука, по справедливому мнению Главного ученого, способна спасти человечество, поэтому в новом обществе ей отводится самое почетное место. Для того, чтобы осуществление замыслов ученых сбылось, в фаланее необходимы железная дисциплина и единомыслие. Невольно напрашиваются аналогии с тоталитарными режимами.

В описании утопического мира И. Мадач достигает пророческих вершин: «...теперь для нас все делают машины. Гораздо проще и целесообразней. И вот ведь в чем залог их совершенства. Рабочий до скончания дней своих одну и ту же гайку точит». Эта картина очень напоминает описание современного конвейера высокотехнологичного производства. И еще один пример. Право на существование среди животного мира, по мнению ученых фаланей, будут иметь только овцы и свиньи, так называемые «полезные животные». Но и они уже не те, какими их создал Творец: «Живое сало, груды мяса, шерсти — они как колбы служат нашим целям». Мадач, таким образом, уже в середине XIX в. предвидел прогресс и достижения современной селекционной науки.

Адам естественно понимает, что именно благодаря науке все в новом обществе сыты и одеты. Но ведь не только хлебом единым... Адам в отчаянии — наука, которая должна была преобразовать общество на рациональных началах, тоже оказалась несостоятельна: «Школу скучнейшую в ней вижу вместо счастья». Из всего, что делается в новом мире, «ушла душа», «ни в чем нет личности, нет жизни». Сегодня мы бы назвали это унификацией.

В новом обществе под страхом наказания запрещены любые проявления своеволия и свободомыслия, касается ли оно защиты собственного достоинства и чести или любых проявлений творческой инициативы. Но как это ни странно для Главного ученого, несмотря на тяжелые наказания, истинные творцы и выдающиеся личности, которых встречают Люцифер и Адам в фаланстере — Микеланджело, Платон, Кассий, бунтуют против единообразия и тупой дисциплины. Адам, наблюдая за порядками в обществе будущего, о котором он мечтал, впадает в уныние и тоску: слишком глубока пропасть между реальностью и идеалом.

В новом обществе нет места ни любви, которую в фаланстере называют болезнью, ни такому институту, как семья — в фаланстере ее считают предрассудком. (Как тут не вспомнить рассуждения о семье и браке некоторых большевиков, например А. М. Коллонтай.) Главный ученый так объясняет подобное положение вещей:

Ведь если мы позволим предрассудку  
Семью воскреснуть, то мгновенно рухнут  
И все завоевания священной  
Науки!

Общество, о котором грезил Платон и многие другие, в действительности (созданной творческим воображением И. Мадачем в «Трагедии человека») оказалось иным, лишенным гармонии, счастья, благо-

родства, свободы духа и творчества. «Ведь если осмотреться, так в этом упорядоченном мире ни упоения риском не найдется, ни зверя кроваво-жадного», — говорит Адам в конце 12 сцены и бежит из рационально структурированного, но такого скучного, однообразного и жестокого мира.

Так драматург заканчивает 12 сцену «Трагедии человека», которая представляет собой оригинальный венгерский прообраз современного романа-предупреждения, созданного писателем-романтиком, сумевшим описать возможные трагические последствия технического и научного прогресса, механизации труда и неестественного, бездуховного, противного природе человека образа жизни.

В последних картинах пьесы Адам после фантастического полета в космос возвращается на остывающую, в результате научно-технического прогресса, Землю, где гибнет человечество, царит цивилизационный упадок. Адам вместе с Люцифером оказываются в лачуге эскимоса, не обремененного достижениями культуры и науки. Все здесь беспросветно темно.

В последней сцене главный персонаж пьесы пробуждается от тяжелого долгого сна и трагически осознает перспективу исторического развития. Иллюзий не осталось, Адам решает на самоубийство. Его спасает Ева, сообщая о предстоящем рождении ребенка. «Трагедия человека» завершается словами Создателя: «О человек, борись и веруй!».

По мнению И. Шетера, венгерского исследователя творчества Мадача, абстрактность образа Адама могла бы привести драму к мертвой точке, если бы его подруга и вечная противоположность не находилась рядом с ним<sup>4</sup>. Ева — связующее звено, своеобразный посредник между Адамом и природой — призвана помочь своему спутнику вернуться к будничной жизни. Именно благодаря тонкому и психологически верному образу Евы не создается впечатления натянуто оптимистического, кажущегося нелогичным конца пьесы. Но не следует забывать, что Имре Мадач был писателем-романтиком, хотя и создавшим свое последнее, ставшее классическим произведение на излете эпохи романтизма в Венгрии.

«Трагедия человека», как и подавляющее число утопий, несмотря на их устремленность в будущее, в определенной мере наполнена ностальгическим настроением. По мнению Ф. Аинсы, «Самая рационалистическая утопия неизбежно восходит к образу утраченного рая»<sup>5</sup>. Не стала исключением и драма И. Мадача. Именно поэтому в последней сцене Мадач возвращает своего героя снова в рай, где он был счастлив, где вечерние сумерки предыдущих сцен сменяются ярким солнечным днем.

Драма выдающегося венгерского писателя знаменательна полным отсутствием национальных примет, что вызывает некоторое недоумение, если иметь в виду время и место ее создания. Вопросы и проблемы, решением которых занят ее главный персонаж, вненациональны, надвременны в том смысле, что они занимали человечество на протяжении всей истории и будут занимать ровно столько, сколько оно будет существовать. Поиски земного рая, «счастливого пространства» с развитием цивилизации, научно-техническим прогрессом значительно ослабли, и это предвидел И. Мадач, включив в свою пьесу антиутопические мотивы в 13 и 14 сценах, изображающих полет Адам и Люцифера в космос, крах земной цивилизации, ставший своеобразным итогом развития человечества. Возможно, Мадач считал, что последние слова Всевышнего о борьбе и надежде означают ту самую духовно-нравственную константу, которая поддерживала человечество во все времена, а возвращение Адама в рай было творческой данью романтической традиции венгерской литературы XIX в.

### Примечания

<sup>1</sup> Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., 1999. С. 28.

<sup>2</sup> Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Краткая история венгерской литературы. Будапешт, 1962. С. 169.

<sup>3</sup> Цит. по: Мадач И. Трагедия человека/Пер. с венгер. Л. Мартынова. М., 1964.

<sup>4</sup> Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Указ.соч. С. 170.

<sup>5</sup> Аинса Ф. Указ. соч. С. 28.



## УТОПИЧЕСКОЕ В КУЛЬТУРЕ ЧЕШСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Избрав предметом анализа целую эпоху — весьма значимую в историко-культурном развитии Чехии и достаточно протяженную хронологически (последняя треть XVIII — первая половина XIX вв.), я не сочла целесообразным обратиться к анализу произведений, даже знаковых, либо к исследованию творчества отдельных авторов, даже выдающихся, а попыталась выявить и проследить *утопическое*, как типичную, характерную черту эпохи чешского национального возрождения. При этом утопичность я понимаю как некое единство, подобно стилю пронизывающее содержание произведений — поэтических, прозаических, драматических, публицистических, в известной мере их форму, структуру, которые подчиняются единой «утопической доминанте». Эта утопическая доминанта прослеживается и в художественных концепциях эпохи, а также в самой атмосфере — художественной и бытовой — Чехии конца XVIII — первой половины XIX вв. Она является своего рода ключом к пониманию, прочтению каждого произведения и всей культуры в целом, ключом, позволяющим шире приоткрыть дверь в мир, и сегодня еще вызывающей разные оценки и страстные споры<sup>1</sup>.

Присутствие в культуре чешского национального возрождения этой утопической грани (не утопии в ее «чистом» виде) объясняется, в первую очередь, характером самой эпохи, пафосом национального возрождения, а именно — концентрацией национальных сил для отторжения немецкого культурного мира, поиском отечественных художественных традиций и места чешской литературы и искусства нового времени в славянском мире.

Эта непомерно большая задача, связанная с новой ориентацией культуры, языка, общественных институтов и установлений, решалась, как видится теперь, в исторической перспективе, в чрезвычайно короткие сроки, а потому движение вперед, сопровождаемое отступлениями, просчетами, неверными оценками и шагами, нередко осознаваемыми самими создателями этой новой культуры, несло в себе не только мифологичность и мистификацию — эти важнейшие слагаемые эпохи уже «признаны», «узаконены» и возражений не вызывают, но и утопичность. Однако если мифологичность, игра и мистификация активно

участвуют в создании иллюзорной картины прошлого и действительности, то образ будущего — желаемого, угадываемого, чуть ли не видимого и слышимого — в значительной степени творит утопия.

В чешском же историческом и общекультурном контексте утопия ориентирована и на будущее, и на прошлое. В этом ее специфика. Сам термин «национальное возрождение» (*obrození, znovuzrození, vzkříšení*) говорит о стремлении вернуть «золотой век». Возврат в него рассматривается как путь разрешения важнейших проблем (в частности языка<sup>2</sup>). Но идеализируя прошлое, наполняя его мифами, утопия строит новый мир. Она отказывается от «плохого», «неправильного» настоящего, пытаясь воскресить существовавший когда-то «правильный» мир. В основе утопии — национальный вид локуса, отнесенный во времени, в данном случае — к седой старине.

Пласты реального, действительного и утопического присущи культуре всегда, подобно мифическому и реальному. Соотношение же их неустойчиво. Как правило, утопический пласт в так называемые переходные периоды имеет тенденцию к усилению; он расцветает, становится более сложным и глубинным.

Способы выражения утопического в культуре могут быть самыми разнообразными. Один из них — жанровые трансформации. Они вызваны именно этой подвижностью, неустойчивостью соотношения реального и утопического в культуре. Но они могут рассматриваться и как одно из проявлений «общекультурного» синкретизма, существующего наряду с более известным и четче выраженным стилевым синкретизмом, который обусловлен недостаточной дифференциацией формирующейся культуры, когда отдельные ее области сливаются и стирают четкие границы между литературой, наукой и публицистикой. А это ведет к гипертрофированному развитию отдельных областей культуры, вбирающих в себя и иные культурные сферы.

Конкретным примером может служить преобладание на рубеже XVIII — XIX вв. публицистических сочинений, научных трудов, трактатов, в частности, такого специфического жанра эпохи, как «защиты» чешского языка и культуры, существовавшего наряду с традиционными жанрами: романом, драмой, лирической поэмой и т. д. Утопичность — один из художественных признаков, одна из выразительных специфических черт этих трактатов. В них необычайно ярко проявляется вера в силу слова, силу убеждения, в сохранение и дальнейший расцвет отечественного языка и культуры, стремление к преобразованию общества на началах разума, осознание себя в мире, среди других народов.

То, что мыслилось как возможное и желаемое, изображается в этих публицистических трактатах как завершенное, обязательное, непреложное. Лозунг утопии — руководство к действию — представлен здесь с максимальной полнотой, выразительностью (чему в немалой степени, кстати, способствует эмоциональная напряженность тона этих сочинений). Публицистичность в Чехии в конце XVIII в. и первых десятилетиях XIX в. пронизывает всю литературу. Это едва ли не магистральное, во всяком случае жанрово определенное направление чешского культурного развития эпохи. «Значительность» их — в их месте и важности для роста, воспитания национального и исторического сознания.

В качестве примера наиболее выразительного варианта утопического сочинения назовем трактат Яна Коллара «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянского народа» (1836)<sup>3</sup>, широко известный не только в славянском мире. Доминанту поэтического творчества и всей деятельности Коллара составляет идея национального самоутверждения славянских народов и их взаимной помощи. Развивающееся национальное самосознание требует исторического самоопределения народа (чехов, словаков, славян — в мире, Европе, немецком мире), и Коллар отвечает своим сочинением на возникшие потребности действительности.

Часть положений его программы (подчеркнем, что она создавалась и Колларом-поэтом, ученым, а не только Колларом-публицистом), касающихся учреждения славянских кафедр в средних и высших школах, организации библиотек, книжных лавок, книгообмена, издания общеславянского литературного журнала, — вполне реальна и успешно воплощалась в жизнь на протяжении последующих полутора веков. Та же часть, где речь идет о едином славянском народе, едином славянском языке — утопична. Именно эти положения программы, выражающие утопическую всеславянскую мечту Коллара, раньше всего утратили свою актуальность и подверглись критике. Этот процесс был естественен и логичен: от мечты о едином славянском народе — к признанию самобытности каждой славянской нации, от утопических видений — к трезвому реализму.

Такие труды, созданные еще раньше, как «Рассуждение о судьбах свободного искусства в Чехии и Моравии, столетие за столетием» Фр. Прохазки (1782), «Защита языка чешского от злобных его гонителей» Карела Тама (1783), и сегодня нельзя читать без волнения — настолько они увлекают своим утопическим видением мира, уверенностью в успешном и скором осуществлении излагаемых планов, касаются ли те расцвета оте-

чественного языка, превосходства чешской музыки и оперного искусства над немецким, благоденствия «славянской нации» — всего того, что работает на основную утопическую идею эпохи: каков должен быть славянский мир, как должна существовать Чехия, ее культура.

Остановимся несколько подробнее на трактатах, посвященных «защите» чешского языка и культуры, в первую очередь сочинении Карела Игнаца Тама (1763–1816) «Защита чешского языка от злобных его гонителей». Как ни странно, этот едва ли не лучший — по силе убеждения, страстности изложения, вере в дальнейший расцвет отечественного языка, жгучей ненависти к его «злостным гонителям» — публицистический трактат эпохи Просвещения, почти не упоминается в чешской научной литературе.

Важность же его заключается не только в публицистических достоинствах, но, главное, в том, что в этот период особое значение в Чешских землях приобрел языковой вопрос, так как в результате длительного иноземного гнета чрезвычайно сузилась сфера употребления чешского языка, сохранявшегося лишь среди деревенского и мелкого городского люда. Большая часть научной и художественной литературы, а также периодическая печать выходили на немецком языке. Й. Добровский — «патриарх чешской славистики» — выражал даже серьезные опасения, не стал ли чешский язык мертвым, подобно латинскому и старославянскому языкам.

Ослабление чешской литературно-языковой традиции обусловило повышенное внимание просветителей ко всем вопросам, связанным с развитием родного языка. Трактаты в защиту чешского языка, создаваемые по образцу сочинения Б. Бальбина «О счастливом когда-то, ныне же сверженном состоянии Королевства Чешского, в первую же очередь о важности языка чешского или славянского в Чехии, а также о губительных намерениях, направленных на его истребление, и других вещах подобного рода рассуждение краткое, но правдивое» (1775), становятся одним из типичных жанров отечественной научно-публицистической литературы. При этом если авторы первых языковых «защит» (на латинском и немецком языках) апеллировали преимущественно к чешской аристократии, то в 70–80-е годы они обращаются к массовому читателю с практической целью — призвать их активно использовать чешский язык во всех сферах научной и культурной жизни.

На этом фоне и возникло сочинение Карела Тама «Защита языка чешского от злобных его гонителей». К. Там был по образованию филологом, по роду занятий — домашним учителем. Он являлся идейным главой и авторитетным наставником первой чешской театральной

труппы, носившей название «патриотов из «Боуды»». К. Там расценивал католическую церковь как главную виновницу плачевного состояния отечественного языка и всей современной чешской культуры. Это ее миссионеры, писал он, «подобно голодным волчьим стаям мечутся по всей земле чешской и, едва узрев любую чешскую книгу, мигом хватают и, не заглянув в нее, не поняв в ней ни слова, вырывают насильно из рук — о, жалость! растерзают, обесчестят, в огонь бросят и превратят в прах!»<sup>4</sup>.

Своего рода «теоретической защитой» стало предисловие К. Тама к его переводу трагедии Шекспира «Макбет» (1786), содержащее взгляды переводчика на цели и задачи театрального искусства. «Даже чтение пьес приносит большую пользу, — пишет К. Там, — поскольку освежает мысли и обогащает ум, просвещает и облагораживает сердца и нравы... Если же пьесы разыгрываются в театре, то они оказывают на нас еще более сильное воздействие, проникая в самое сердце, рождая благие порывы и благородные устремления»<sup>5</sup>. Цель К. Тама и его соратников — «патриотов из «Боуды»» — сделать отечественный театр трибуной чешского языка, морально-нравственного и патриотического просвещения соотечественников.

Брат К. Тама Вацлав Там (1765–1816) в статье, предпосланной альманаху «Стихотворения...» и ставшей важным документом чешской общественной мысли конца XVIII в., опирается на работы в защиту чешского языка Бальбина, Ганке и других деятелей отечественной культуры. Вместе с тем В. Там определяет реальные практические шаги, направленные на развитие литературы и театра. Так, он считает необходимым написать «особый труд» о чешской поэзии и драматургии и знакомит читателя с планом издания чешских пьес.

Ян Рулик в трактате «Слава и превосходство чешского языка» (1792), связывая возрождение Чехии с деятельностью образованных слоев, ратовал за издание книг на родном языке, не только народно-воспитательных, но также «научных и возвышенных».

Пельцель, выступая на открытии кафедры чешского языка в пражском университете, Пухмайер в статье «Глас вопиющего в пустыне», предпосланной второму тому «Собрания стихотворений и песен», повторив аргументы, выдвинутые авторами «защит», преследовали задачу вывести чехов из состояния пассивности, пробудить в них гордость за свой язык, историю, доказать богатство чешской письменности, раскрыть роль контрреформации в подавлении родной культуры, показать, что она не может успешно развиваться в условиях германизации.

И утопическое — не только несомненный художественный признак, но и активный «помощник» в решении задач, поставленных во всех работах подобного характера. Ведь утопия может пронизывать все жанры — роман, драму, поэму, а также научные сочинения, трактаты. И здесь ее сущность, ее характер выступают зачастую иначе, чем в художественных произведениях, — более четко, выразительно, определенно.

Авторы этих страстных публицистических трактатов, представивших собой с конца XVIII в. важную часть культурной «продукции» Чехии, силой своего убеждения, верой в скорый расцвет отечественной литературы и искусства, внесли огромный вклад в формирование национальной культуры.

К жанру «защит» эпохи чешского национального возрождения можно отнести также переводы с немецкого языка, «прорывающие круг обороны и нападающие на территорию культуры соперника, чтобы вернуться с добычей» (В. Мацура). Эти переводы редко отличались верностью оригиналам. Переводчик считал не только возможным, но и необходимым «в интересах национального дела» активно делиться своими взглядами, высказываться по всем важнейшим вопросам своего времени. Переводы Й. Юнгмана, например, нередко содержат информацию, которую не несет оригинал (хотя имя автора оригинала указывается всегда). Таким образом, переводы действительно стали видом культурной агрессии, свойственной утопии, ответом на давление со стороны чужезычной культуры. Переводчик видел свою задачу в том, чтобы «поглотить» своих «соперников», «а что из них лучшего и благородного, взять себе (přinárodnit)» — это слова Я. Э. Пуркине из предисловия к его переводам «Лирических стихотворений» Шиллера («Básně lyrické»). Иными словами, в тот период переводы были не пассивным итогом чужой (чаще — немецкой) культурной среды, его механическим оттиском на чешский язык, а, напротив, инструментом активной культурной политики.

В отличие от публицистов — а также в некоторой степени и переводчиков, берущих на себя функции публицистов, — уверенных в своих прогнозах по поводу будущего страны и ее культуры, поэты, прозаики, драматурги, судя по их частной переписке, а не по официальным документам<sup>6</sup>, сомневались в успехе «национального дела», не чувствовали твердой почвы под ногами.

Прислушаемся к двум ведущим деятелям культуры — Яну Коллару и Ф. Л. Челаковскому. Первый с грустью констатирует: «Мы играем на рояле, который и струн-то еще не имеет»<sup>7</sup>. Ф. Л. Челаковский, отвечая приятелю — критику Й. Кр. Хмеленскому, рассуждавшему о шести миллионах «чехоморавословаков», пишет: «Дайте нам хотя бы шесть тысяч,

и мы запляшем от радости. Да у нас и шести сотен не наберется. На самом деле мы просто играем в литературу» («*My si vskutku hráme na literaturu...*»)». Эту же мысль высказывает Челаковский и в письме Винаржицкому (1838): «С некоторого времени я не в силах отрешиться от грустной мысли, что положение языка нашего и литературы день ото дня становится все хуже и печальнее, да и скорое окончание Словаря Юнгмана не закладным камнем, но надгробием над его могилою должно стать»<sup>9</sup>.

Итак, голоса надежды и веры перекликаются, перебиваются голосами скептиков, трагически, болезненно ощущавших нереальность, утопичность многих замыслов и мечтаний.

А это открывало путь мистификациям, которые, как известно, приобретали особые функции в культуре тех народов, перед которыми стояли задачи продемонстрировать, что и у них есть свои образцы — творения национального духа, воссоздать, а иногда и «довершить» свое прошлое, раскрыть богатство и «полноту» своего искусства. Мистификации становились равноправной частью формирующейся культуры; в значительной своей части они относились к ее утопическому пласту.

Чешская драматургия, как известно, так и не выполнила требование юнгмановцев создать «большую» национальную драму, которая бы поставила отечественную культуру вровень с культурами развитых европейских народов<sup>10</sup>. Зато Рукописи — главные мистификации эпохи, прославившиеся во всем славянском и не только славянском мире (вскоре после издания в Чехии они были переведены на русский, польский, немецкий, английский, французский, южнославянские языки), вызвали интерес литературоведов, фольклористов, лингвистов, историков, этнографов.

Краледворская и Зеленогорская рукописи представляют собой сборники эпических и лирических стихотворений, стилизованных под старинные литературные памятники, с большим искусством переписанные на пергамент. Не останавливаясь на истории борьбы — нередко драматической — сторонников и противников подлинности рукописей, подчеркнем лишь, что их нельзя признать произведениями историческими — не только по результатам тщательного научного исследования техники их «изготовления», но и ввиду их соответствия всей культурной атмосфере начала XIX столетия (чем во многом объясняется то воодушевление, с которым они были приняты молодым поколением чешской интеллигенции).

Подобно всем мистификациям, Рукописи призваны были продемонстрировать, что и у чехов есть своя «античность», свои памятники,



наполнявшие чешского читателя XIX в. чувством гордости за свою литературу и язык и уверенности в будущем. Чешское общество «давних веков», скорее воображаемое, чем истинное, сильное своим единством, сплоченностью, позволявшей успешно противостоять врагам, обладавшее развитыми правовыми нормами, воспринимается как образец для подражания, идеал общественного устройства.

Цель Рукописей (вернее, одной из них — Зеленогорской) была понята и ясно выражена уже Йозефом Добровским. «Трезвый просветитель» назвал «Суд Либуше» «мальчишеской проделкой», причину ее появления он прозорливо увидел в «чрезмерном патриотизме и ненависти к немцам» («Literarische Betrag», 1824). Речь шла, таким образом, не только и не столько о доказательствах подделки (конструировании древнечешского языка, «вмешательстве» чужих слов, прежде всего русских и польских, и т. д.), сколько об идеологической подоплеке появления подделок в момент обостренного внимания ко всему национальному — языку, фольклору, истории.

Страстное воодушевление молодого поколения чешской интеллигенции не могло смириться с «осторожным разумом» старшего. А. В. Свобода, отвечая на обвинения Й. Добровского и называя его «гиперкритиком» и «изменником» (видимо, национальному делу. — Л. Т.), вспоминает об английском поэте, авторе фальсификаций — Т. Чаттертоне (слова Свободы могут служить косвенным признанием мистификаций, одним из авторов которых он являлся): «Мы были бы только счастливы иметь среди своих единомышленников второго Чаттертона и умоляли бы его сочинить как можно больше подобных произведений, не особо утруждая себя при этом отыскиванием исторической правды. В душе мы убеждены, что гениальный Чаттертон принес культуре больше пользы, чем мужи, чрезмерно строгая критика которых способна лишить живой души целые эпохи (vylišňuji století)»<sup>11</sup>.

Действительно, Рукописи, по мысли их создателей, должны были восполнить пробел в истории и культуре чешского народа, не имевшего в своем арсенале больших эпических полотен, соотносимых, например, с русскими былинами, сербской юнацкой эпикой и подобными поэтическими циклами, составлявшими гордость других славянских народов. К тому же они могли, причем очень успешно, снять или хотя бы уменьшить напряжение между мечтой и идеалом, приблизить этот идеал к обществу, что, по мнению современников, оправдывало их «неистинность». Появление рукописей было выражением потребности эпохи в «воссоздании» своей истории, одним из способов моделирования идеальной чешской культуры.

Связкой между двумя мирами: реальным – несовершенным и ожидаемым – утопическим, нередко выступает такой мотив, как сон, переносящий человека во времени и пространстве. В чешской культуре рассматриваемой эпохи мотив сна представлен во многих жанрах: в пьесе-сказке Й. К. Тыла «Видение Иржика»; легенде о спящих рыцарях в браницкой горе, зафиксированной в литературе, скульптуре («Бланик» Вацлава Леви – скульптурная композиция с фигурами Яна Жижки, Прокопа Голого и Зденека Засмуцкого (1845–1850)), живописи (рисунок П. Майкснера (1871), Ю. Маржака «Бланик» (1883) и др.).

Это одна из самых красивых чешских легенд: браницкие рыцари спят внутри горы. Откроется она лишь в момент национальной катастрофы, когда чешской земле будет *очень* плохо, когда на нее нападут враги со всех четырех сторон, когда всю Чехию можно будет поместить на одну телегу, когда кучер взмахнет кнутом на том месте, где когда-то стояла Прага.

Легенду эту обычно трактуют как аллегория спящего народа. Владимир Мацура в своей книге, так и названной «Чешский сон», говорит о двух пониманиях сна: сон как идеал, предлагающий позитивный вариант действительности, ее модель (*krasný sen* – прекрасный сон), и сон как противопоставление реальности, нечто нереальное, утопическое и даже ошибочное (*marňý sen*, *rouhý sen*, *blud* – всего лишь сон, сон и нечто иное, заблуждение)<sup>12</sup>.

И, наконец, еще об одной грани утопического в культуре эпохи чешского национального возрождения, на этот раз литературной и бытовой одновременно. Это салоны, носившие в то время название «бесед», «академий», «декламационных вечеров». Я писала об этом подробно, как о формах общественно-культурной жизни Чехии<sup>13</sup>. Для темы «утопическое в культуре» они представляют интерес, потому что являются своеобразной попыткой создания утопического культурного пространства в реальной жизни, замкнутого, сконструированного по законам утопии мира, соучредители которого находились в оппозиции к действительности, к официальной культуре.

На заключительном этапе национального возрождения программы бытового поведения, в частности, правила, предписываемые участникам салонов (и строго выполняемые: штраф за каждое немецкое слово, цвета туалетов дам, формы обращения и пр.), менялись под влиянием тенденций эпохи, все более осознающей нереальность, утопичность многих явлений отечественной культуры, все более иронизирующей по поводу ее надуманного, игрового характера. К середине XIX в. идеализация и мистификация уже не понимаются как необходимые и

закономерные составные части культуры. Доля утопического в культуре падает. С ростом национального сознания, осознания историчности происходящего, меняется соотношение между сектором свободы и сектором необходимости, которое всегда было неустойчивым, а границы подвижными. И меняется, естественно, в пользу сектора свободы.

К концу эпохи чешского национального возрождения влияние утопии, не имевшей, подчеркнем еще раз, собственного жанра и растворенной в художественных произведениях, научных, публицистических трактатах, а также в бытовой культуре, ослабляется. К середине XIX столетия публицистика занимает подобающее ей место<sup>14</sup>. Чешский язык теряет в определенной степени характер «знака», а тем самым атрибута национального дела. Меняется и само восприятие утопических идей, которые, однако, не покидают культуру и в дальнейшем, не уходят из нее навсегда. Мы встречаемся с утопией (еще чаще — с утопическим) на всем дальнейшем пути культуры в ее разных сферах и областях. Наряду с другими художественными явлениями, еще не до конца понятыми и исследованными, утопическое придает культуре многоликость, загадочность, живописность, полнее раскрывает живой мир эпохи.

## Примечания

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует, в частности, широкая дискуссия, развернувшаяся в Чехии вокруг талантливой книги Вл. Мацуры, посвященной культуре чешского национального возрождения: *Macura V. Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. Praha, 1995. Автор был обвинен чуть ли не в недостатке патриотизма, выразившегося в отсутствии должного почтения к трудам, мечтам и устремлениям зачинателей национальной литературы и искусства (см., например: *Trávniček. Obrození očima uchvaceného semiotika // Nedělní Lidové noviny*. 1995. 26.09. S. XIV).

<sup>2</sup> «Золотым веком» чешского языка считается язык произведений Данила Адама из Велеславина, оказавшего влияние на развитие чешской литературы (конец XVI в.).

<sup>3</sup> См.: *Титова Л. Н.* «Утопия и утопическое» — материалы круглого стола // *Славяноведение*. 1999. №1. С. 26–28.

<sup>4</sup> Цит. по: *Kočí J.* *České národní obrození*. Praha, 1978. S. 162.

<sup>5</sup> *Vondráček J.* *Dějiny českého divadla*. Praha, 1957. Т. I–II. S. 130.

<sup>6</sup> Это понятно, ведь частная переписка — непринужденный, свободный и естественный разговор, имеющий свою структуру, стилистику, передающий ощущение личности автора, индивидуальность восприятия

и осмысления действительности. Частное письмо в эпоху чешского национального возрождения чуть ли не узаконено как литературный жанр. Это органическая форма прозы, вмещающая в себя нередко документальный очерк, исповедь, раздумья философа, жанровые сценки. Достаточно вспомнить письма Ф. Л. Челаковского Й. Камариту. Пестрота тем, пластов материала, стиля побуждает к искренности, к признаниям, которым не место в официальных трактатах, воззваниях, прошениях, которым свойственна, напротив, запрограммированность, заданность темы, что изначально исключает искренность и откровенность. Абстрактность и утопизм здесь идут рука об руку.

<sup>7</sup> Kollár J. Básně. Vybrané spisy. Praha, 1952. Sv. I. S. 351.

<sup>8</sup> Čelakovský F. L. Korespondence a zápisky. Praha, 1907. Sv. II. S. 369.

<sup>9</sup> Ibid. S. 423.

<sup>10</sup> См.: Титова Л. Н. Чешская культура первой половины XIX века. М., 1991. С. 46–47.

<sup>11</sup> Цит. по: Dějiny české literatury. Praha, 1960. Sv. 2. S. 184.

<sup>12</sup> Macura V. Český sen. Praha, 1998. S. 41.

<sup>13</sup> Титова Л. Н. Чешские «беседы» XIX в.: О литературном жанре в городской культуре // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 198–205.

<sup>14</sup> Характер восприятия остающихся в рамках утопии публицистических трактатов — очень интересный аспект как чешской культуры XIX в., так и более широкой проблемы — жизни утопии, в частности сочетании утопии с исторической пронизательностью, а также осмысления близких по своей природе художественных явлений на разных этапах культурного развития.

## «ГРАД КИТЕЖ» РУССКОГО СТАРООБРЯДЧЕСТВА

Обширная историография старообрядчества предлагает несколько подходов к трактовке этого сложного явления: исторический, социально-политический, историко-церковный, богословский. Среди прочих существует и взгляд на старообрядчество как на социально-религиозную утопию.

Протоиерей Георгий Флоровский, основываясь на точке зрения Н. И. Костомарова, что «раскол есть явление новой, а не древней жизни»<sup>1</sup>, писал: «Раскол есть погребальная грусть о несбывшейся и уже несбыточной мечте... [Он] весь в воспоминаниях и в предчувствиях, в прошлом или в будущем, без настоящего... [Его] можно назвать социально-апокалиптической утопией»<sup>2</sup>. Несмотря на крайние эсхатологические настроения, старообрядчество «стремится организовать в идеальное общество»; одной из наиболее ярких попыток создания такого общества являлось, по мнению ученого, Выговское поморское общежитие, «благочестивая Утопия раскола»<sup>3</sup>. В работах последних десятилетий интересующий нас подход к старообрядчеству получил более всестороннюю разработку. В монографиях Н. Н. Покровского и Н. С. Гурьяновой были подробно проанализированы эсхатологические воззрения, на основе которых формировались социально-политические взгляды старообрядцев<sup>4</sup>. К. В. Чистов убедительно показал связь народных социально-утопических легенд XVII–XIX вв. — таких как легенды о Беловодье, о городе Игната, с бегством старообрядцев на окраины России<sup>5</sup>. Трудовые ассоциации староверов как попытка реализации социально-утопических идей были рассмотрены А. И. Клибановым<sup>6</sup>. В данных работах Выговской пустыни также уделяется специальное внимание.

Последние разыскания по истории поморского центра дают возможность вновь обратиться к вопросу, что собой представляло это старообрядческое общежитие и как в нем воплотились идеи поборников древнего благочестия.

Для общей постановки проблемы нам представляется чрезвычайно важным то понимание смысла старообрядчества, которое было предложено А. В. Карташевым в небольшой статье 1924 г. Известный историк русской церкви доказывал, что в старообрядчестве наиболее полно отразилась русская религиозная ментальность («Ни у одного из христианских народов не наблюдается столь напряженного культового благоговения, как у русских»), и что по существу старообрядчество яви-

лось всплеском («парадоксизмом») «самой характерной и ценной черты православно-кафолической религиозности русского народа»<sup>7</sup>. «Русский народ, — писал А. В. Карташев, — увидел в христианстве откровение о пришествии на землю и создании силою церковного благочестия вместо этого грешного, нечистого мира, другого, сплошь святого, т. е. материально-святого, Иерусалима-Китежа, где вся жизнь была бы по благочинию, благообразию, благолепию, благосветлости, благоуханию, как бы сплошным богослужением в обширном граде-храме»<sup>8</sup>.

Такой взгляд на старообрядчество нам представляется весьма плодотворным, поскольку позволяет объяснить ту силу духа, которая единственно и помогла старообрядцам выжить в крайне неблагоприятных для них условиях.

Первые старообрядческие учителя, остро переживавшие факт раскола русской церкви, усматривали в этом свидетельство «последних времен», спасение видели в бегстве из «мира антихриста», будь то уход в пустыню или, как самая крайняя мера, самоожжение. Во время жестоких преследований противников церковной реформы во второй половине XVII в. идея создания больших старообрядческих поселений казалась более чем утопичной. Напряженным ожиданием трагической развязки овеяна попытка старообрядцев поселиться на пустых землях в Заднедубровской волости в Каргополье<sup>9</sup>. Аналогичным было начало и Выговского общежительства.

Выговская пустынь, лежащая к северо-востоку от Онежского озера и получившая свое название от протекающей здесь реки Выг, идеально подходила для прибежища гонимых старообрядцев: глухие непроходимые леса и болота, отсутствие поселений, удаленность от административных центров. Уже в 80-е годы XVII в. сюда стали стекаться и основывать здесь скиты старообрядческие иноки, выходцы из северных монастырей (главным образом из Соловецкого). Этому примеру последовали и окрестные крестьяне, переселение которых постепенно стало приобретать массовый характер. В начале 90-х годов XVII в. Выговская пустынь представляла собой совокупность различных поселений, не имевших единой системы и организации. Здесь были затерянные в лесной глуши отдельные кельи монахов-пустынников, небольшие скиты в традиционном понимании (несколько келий группировались вокруг кельи инокаоснователя) и крестьянские поселения деревенского типа, возглавлявшиеся мирскими людьми. О неуверенности выговцев в будущем свидетельствовала постройка «кельи великой... откуды от присыльных людей боронитца»<sup>10</sup>.

В октябре 1694 г. произошло событие, кардинально изменившее жизнь выговских обитателей. Два поселения — одно толвуянина Захария

Дровнина и другое, основанное бывшим церковным дьячком из Шуныги Даниилом Викулиным и посадским человеком города Повенца Андреем Денисовым, — были объединены и с благословения инок Корнилия преобразованы в общежитийный монастырь. Этот монастырь, получивший название Выговского Богоявленского, стал организационным центром старообрядческой округи, куда входили женский Крестовоздвиженский монастырь, построенный в 1706 г. на реке Лексе, и около 20 скитов. Все эти поселения административно подчинялись выговскому собору, состоявшему из киновиарха, должностных лиц киновии и выборов от скитов.

Мужское и женское общежития были выстроены как монастыри: в центре стояла соборная часовня, соединенная с трапезной; по периметру располагались жилые кельи, больницы, многочисленные хозяйственные постройки; все строения были обнесены высокой деревянной оградой. Внешнее уподобление монастырю, отчетливо проявившееся в архитектурном решении отвоеванного у природы пространства, дополнялось аскетичностью и строгостью внутренней жизни. На первых порах выговцы воспользовались уставами крупнейших древнерусских обителей, но позже, в 20–30-е годы XVIII в., на их основе были составлены собственные дисциплинарные статьи, предусматривавшие неукоснительное соблюдение принципа раздельного проживания мужчин и женщин, постоянное присутствие на церковной службе, исполнение келейного правила, повиновение настоятелю, отказ от личного имущества.

Своим процветанием Выговская пустынь обязана нескольким обстоятельствам: монастырскому принципу организации, выдающимся талантам первых руководителей, общему стремлению послужить делу старой веры и, безусловно, лояльному отношению государства, отказавшегося от жестоких преследований старообрядцев.

Уже в конце XVII в. киновия располагала хорошо налаженным многоотраслевым хозяйством: значительные площади были распаханы под пашни, заведены огороды, в большом количестве разведен скот, организованы торговля, морские звериные промыслы, различные кустарные производства. Число выговских насельников достигало двух тысяч человек; это были выходцы не только из Поморья, но и из Москвы, Поволжья, Новгорода, Архангельска, Устюга Великого.

Середина 10-х годов XVIII в. — переломный момент в истории общежития. Именно тогда выговцы осознали Выг как свою духовную родину и отечество, обрели «культурную и географическую оседлость»<sup>11</sup>. Насельники киновии почувствовали себя единым целым, осознали свою преемственность по отношению к раннему старообрядчеству и значение



общежительства как последнего оплота древнего благочестия, что способствовало переходу выговцев от напряженных эсхатологических ожиданий к непосредственной созидательной деятельности; экономическое и культурное строительство стало не только возможным, но и необходимым.

Следующие двадцать с небольшим лет были периодом наивысшего расцвета Выга, когда в настоятельство Андрея и Семена Денисовых были заложены основные традиции духовной жизни пустыни. К этому же времени относятся и многочисленные хозяйственные достижения: полное обустройство мужской и женской обителей, организация широкой хлебной торговли, постройка пристани в Пигматке, на берегу Онежского озера. Благодаря умелой и тонкой политике руководителей общежительство сумело упрочить свое официальное положение и даже найти покровителей в высших сферах власти. Таким образом, уже в первой половине XVIII в. Выговская пустынь превратилась в крупнейший в стране экономический, религиозный и культурный центр старообрядчества.

Первыми выговскими киновиархами руководила высокая идея: они стремились претворить в жизнь идеал старообрядческого жизнеустройства, создать такой центр, который удовлетворял бы всем религиозным и культурным запросам поборников древнего благочестия и давал бы им возможность жить в мире, измененном реформами патриарха Никона и Петра I. Основными направлениями этого строительства были собирание библиотеки, организация церковной жизни, написание истории общины и формирование культа местных выговских святынь, т. е. деятельность, необходимая для существования и развития любого религиозного центра.

Обустройство церковного обихода составляло одну из самых важных задач основателей поморской обители. Трудность ее была связана не только с тем, что организовывалось большое общежительство, ориентированное на монастырский распорядок (но не монастырь в точном значении этого слова, поскольку подавляющее большинство насельников монашеского пострига не принимали). Следовало также решить все практические аспекты, связанные с идеей беспоповства — вынужденным отсутствием священства.

Традиционно строившиеся на Севере часовни вполне отвечали потребностям поморских старообрядцев. Первая часовня в Выговской пустыни была построена, по всей видимости, осенью 1695 г., до этого времени богослужение велось в столовой<sup>12</sup>. Но уже к 1698 г. появилась «часовня с трапезою самая большая», было заготовлено много леса на новое церковное строение<sup>13</sup>; возводились часовни и в скитах.

Начальный период, когда в новопостроенных часовнях икон и книг было «скудно и мало вельми», длился недолго. В первое десятилетие XVIII в. выговцы предприняли многочисленные экспедиции по всей России, целенаправленно обследовав древности Поморья, центральных районов, новгородско-псковских земель, Поволжья. Во многом благодаря этим разысканиям (а также вкладам и дарениям) составилось богатейшее книжное собрание пустыни. Обнаруженные недавно описи и часть книг этого собрания показывают, что богослужение в соборных часовнях совершалось по книгам старопечатным; рукописными были только книги певческие, книги, читавшиеся в церкви и на трапезе (Прологи, Торжественники, сборники житий), а также каноники и уставы. Библиотека была универсальной: здесь были собраны древние рукописи, богословская, житийная, полемическая, учебная литература<sup>14</sup>. Исключительная образованность, глубокое знание традиций, знакомство с барочной культурой второй половины XVII в., известная широта взглядов, присущие первым выговским киновиархам, предопределили содержание культурного строительства.

Для большого общежительства, ориентированного на монастырский распорядок и претендующего на роль ведущего старообрядческого центра, устройство церковной службы имело особое значение. Обеспечение часовен необходимыми книгами и иконами было важным, но всего лишь начальным этапом. Основная трудность заключалась в том, что из-за отсутствия священства не могла совершаться литургия; в других чинах священнические возгласы опускались, таким образом церковная служба у беспоповцев вынужденно сокращалась. Выговскими киновиархами выход был найден, и вполне в рамках древнерусской традиции. Расширение богослужения осуществлялось за счет произнесения торжественных слов и поучений. Без сомнения, старообрядческие наставники могли воспользоваться обширнейшим наследием святоотеческой и древнерусской литературы. Однако они поступили иначе: написали свои собственные произведения в требуемых жанрах. В подобном творческом подходе заключается принципиальная особенность Выга как явления культуры.

В первое десятилетие XVIII в. параллельно с составлением выговских Четиих Миней складывается круг памятников, предназначенных для произнесения в церкви в дни праздников. По установившейся традиции широко отмечались престольные праздники часовен Выговского и Лексинского общежительств и скитов суземка. На двенадцатые и храмовые праздники наставники обращались к своей пастве со специально написанными словами, в которых разъясняли значение настоящего

торжества и наставляли слушателей к добродетельному житию. Задачи, стоявшие перед руководителями общежительства, оказывали определяющее влияние на литературное творчество первых наставников пустыни (Андрея и Семена Денисовых и Трифона Петрова): прежде всего они написали слова на все храмовые праздники пустыни, а затем уже на двенадцатые праздники.

Из этих материалов (позже к нему добавились сочинения учеников братьев Денисовых) был составлен Поморский Торжественник. В течение 30–40-х годов XVIII в. создается три редакции этого сборника, отличающиеся составом, различной идейной и стилистической направленностью. Традиция произнесения слов на церковные праздники существовала на протяжении всей истории общежительства, на что указывают сочинения этого жанра, принадлежащие перу Тимофея Андреева и Андрея Борисова, и поздние списки Поморского Торжественника середины XIX в.

Создание книгописной школы было чрезвычайно важной заслугой первых киновиархов. Так решалась проблема обеспечения книгами общественного и частного богослужения, школ грамоты и пения; в выговских списках сохранялось древнерусское наследие, распространялись сочинения старообрядческих писателей.

К середине XVIII в. Выг достиг наивысшей точки своего развития. Подъем хозяйственной деятельности продолжался и в последующие годы. В 40–70-х годах XVIII в. на Пигматской пристани было заведено «судовое строение», устроены две пильные мельницы, на Выгу — женская и мужская больницы, столовая, на Лексе — новая часовня. Однако в этот период, связанный с деятельностью нового поколения наставников пустыни, наблюдается снижение духовного потенциала общежительства и некоторый упадок нравов.

С 80-х годов XVIII в. начинается период возрождения Выга, обновления традиций и расцвета выговских художеств. Андрей Борисов, выходец из московской купеческой семьи, знакомый с сочинениями французских просветителей, в 1780–1791 гг. наставник пустыни, хотел организовать здесь настоящую старообрядческую академию, но осуществлению его замысла помешали три сильнейших пожара 1787 г., когда за полмесяца сгорели почти дотла Выговское и Лексинское общежительства и Коровий двор. За год Выг отстроился вновь; и хотя не была создана академия, но продолжали процветать искусства. К этому периоду, продолжавшемуся до 30-х годов XIX в., относится подавляющая часть выговского культурного наследия — роскошные, поражающие богатством оформления и обилием золота рукописи, разных сюжетов лубки и иконы.

Положение старообрядчества в Российском государстве не было стабильным; отношение властей к этому религиозному меньшинству часто менялось. При Николае I стала настойчиво проводиться политика «полного искоренения раскола», что обернулось для Выговской пустыни целой серией мероприятий, направленных сначала на уравнивание выговцев в правах с другими категориями казенных крестьян и ограничение экономических возможностей общежительства (1835–1839 гг.), а затем, в 1854–1856 гг., приведших к закрытию часовен, вывозу книг и икон, варварскому разрушению кладбищ и уничтожению якобы «ветхих» построек.

На протяжении XVIII–XIX вв. Выговское общежительство было признанным центром староверия. Успехи в культурном строительстве, высокий уровень грамотности, создание фундаментальных исторических и полемических трудов, а также ставших образцами для подражания произведений искусства обеспечили поморской обители авторитет среди старообрядцев различных согласий по всей России.

Выг был не «благочестивой Утопией раскола» (как полемично назвал его Г. Флоровский), а первым и весьма успешным опытом созидательной деятельности русского старообрядчества. Основатели общежительства сумели претворить в жизнь проект, для своего времени представлявшийся, говоря современным языком, совершеннейшей утопией. Успех этому начинанию — при прочих внешних условиях — обеспечило то обстоятельство, что в основе строительства лежала традиционная модель — общежитийный монастырь. Для религиозной общины это было закономерно. Как монастыри организовывались и другие, более поздние центры старообрядчества — Иргиз, Преображенское и Рогожское кладбище.

Изучение обширного культурного наследия поморской обители показывает, что Выг развивался как типичная религиозная община; влияние на него устной народной культуры и даже народных ремесел было ограничено. Поэтому нет оснований напрямую связывать Выговский монастырь с бытовавшей в старообрядческой среде легендой о граде Китеже как убежище для поборников древнего благочестия. Но как символ «Китеж-град» вполне соответствует месту и роли Выга в истории старообрядчества. Почти чудесным образом выросло это общежительство в глухих лесах и непроходимых болотах Обонежья. Настоящим деревянным городом представало оно взору путника, преодолевшего многие версты тяжелого пути<sup>15</sup>. Звон соборной колокольни по водной глади Выга и впадающих в него речушек долетал до окрестных скитов. И как Китеж, общежительство быстро исчезло после «Мамаева

разорения»<sup>16</sup> в середине XIX в.<sup>17</sup>, оставив в память о себе обширные отвоёванные у девственного леса равнины и многочисленные книги, иконы, лубки, предметы мелкой пластики, резьбы и росписи по дереву, хранящиеся ныне в музейных и библиотечных собраниях.

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Костомаров Н. И.* История раскола у раскольников // *Костомаров Н. И.* Раскол: Исторические монографии и исследования. М., 1994. С. 265–326.
- <sup>2</sup> *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Paris, 1988. С. 67–68.
- <sup>3</sup> Там же. С. 71.
- <sup>4</sup> *Покровский Н. Н.* Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в XVIII в. Новосибирск, 1974; *Гурьянова Н. С.* Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск, 1988.
- <sup>5</sup> *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М., 1967.
- <sup>6</sup> *Клибанов А. И.* Народная социальная утопия в России: Период феодализма. М., 1977; *Он же.* Народная социальная утопия в России: XIX в. М., 1978.
- <sup>7</sup> *Карташев А. В.* Смысл старообрядчества // Церковь. М., 1992. №2. С. 19–20. Впервые опубликовано в: Сборник статей, посвященных П. Б. Струве. Прага, 1925.
- <sup>8</sup> *Карташев А. В.* Смысл старообрядчества... С. 19.
- <sup>9</sup> Подробнее см.: *Юхименко Е. М.* Каргопольские «гари» 1683–1684 гг. (к проблеме самосожжений в русском старообрядчестве) // Старообрядчество в России (XVII–XVIII вв.). М., 1994. С. 64–119.
- <sup>10</sup> *Демкова Н. С.* Вновь найденный подлинник «Дела об олонецком раскольнике Терешке Артемьеве» 1695 г. // Старообрядчество в России... С. 184.
- <sup>11</sup> Подробнее см.: *Поньфко Н. В.* Проблема «культурной оседлости» на примере одного эпизода из истории Выговской поморской пустыни // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 297–303.
- <sup>12</sup> *Филитов И.* История Выговской старообрядческой пустыни. СПб., 1862. С. 105–106.
- <sup>13</sup> *Юхименко Е. М.* Изветные челобитные на выговских старообрядцев 1699 г. // Старообрядчество в России... С. 197–199.
- <sup>14</sup> Подробнее см.: *Юхименко Е. М.* Рукописно-книжное собрание Выго-Лексинского общежительства // Старообрядчество в России... С. 45–125.
- <sup>15</sup> «Мертвый городок» — назвал свой путевой очерк о Выге В. Н. Майнов (*Майнов В. Н.* Мертвый городок (из путевых заметок) // Исторический вестник. 1880. Т. 3. №11. С. 525–546). В другой своей работе он написал:

«Прежде, во времена блаженные..., Данилов должен был действительно казаться городом» (*Майнов В. Н.* Поездка в Обонежье и Корелу. СПб., 1877. С. 211).

<sup>16</sup> Это выражение, видимо, со слов местных жителей, было приведено В. Н. Майновым (*Майнов В. Н.* Поездка в Обонежье... С. 200).

<sup>17</sup> П. Н. Рыбников, посетивший выговские места в 1866 г., писал: «Здания Данилова: колокольня, громадная часовня, множество домов, высокие ворота (остаток ограды) видны за полверсты и более и побуждают предполагать что-то монументальное, но приближение быстро разрушает ожидания. Данилов ныне куча развалин, развалин, наводящих тоску своим запустением и жалким обветшанием, и невольно переносящих мысль за десятки лет к тому периоду времени, когда Выгорецкие «общежительства» были не воспоминанием, а центром оживленной, хотя и вредной деятельности» (*Рыбников П. Н.* Из путевых заметок по Петрозаводскому и Повенецкому уездам // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1867 г. Петрозаводск, 1867. С. 32–33). Последние остатки выговских строений были сфотографированы Ф. А. Каликиным в 1912–1913 гг. (ИРЛИ. Собр. Заволоко. № 353).

## ЗАРОЖДЕНИЕ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ 30–40-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

Анализ конкретного литературного материала необходимо — вследствие существующей терминологической разногласности — предварить нашей трактовкой понятия «утопия» («утопическое повествование»), иерархии категорий фантастического и утопического, фантастики вообще как формы отражения и познания мира.

Предпочтительно, по нашему мнению, оставаться в рамках традиционного понимания термина «утопический роман» (повесть, рассказ), т. е. утопии в узком смысле слова, специфического, достаточно четкого по жанровым признакам и содержательному наполнению явления литературного творчества с ясным генезисом и фиксируемой историко-художественной эволюцией. Утопический жанр следует рассматривать как часть литературной фантастики, для которой характерен прогностический подход к проблемам социально-общественного устройства и которая тем самым принципиально разнится от широкого спектра жанров так называемой научной, или же научно-технической, фантастики. Однако и утопия предполагает глубокое знакомство с научными достижениями своей эпохи, и трактовка общественно-социальных проблем, особенно в XX в., все очевиднее находится в прямой связи с развитием новейших технологий. Но главным остаются мировоззренческие, общеполитические задачи.

Утопия отличается от научной фантастики, во-первых, несомненным дидактизмом, явной нравучительностью, мессианской ноткой; во-вторых, идеологизированностью; в третьих, рационалистическим схематизмом при всеохватности вплоть до вселенских масштабов. Научной же фантастике свойственны развлекательность, остросюжетность, авантюризм, цветастость фантазирования, эмоциональность.

Следовательно, утопическое повествование — это жанр, несомненно, литературный и по происхождению, и по своей исторической эволюции.

Любопытно отметить в связи с этим, что в авторитетном «Словаре театра» Патриса Пави нет статьи об утопии, а о фантастическом начале сказано следующее: «...фантастическое несвойственно театру... именно потому, что театр исходит из видимой ирреальности и, следовательно, ему нелегко противопоставить естественное и сверхъестественное, он



не породил в отличие от рассказа или кинематографа великой драматической фантастической литературы»<sup>1</sup>.

Отмечая сознательный схематизм, свойственный утопическому повествованию, стремящемуся к глобальной картине мира и общества, нельзя, однако, не отметить исключительной важности *конкретной детали*, которая играет огромную роль в раскрытии, понимании глубинной сущности всей конструкции, ансамбля, абриса «Блаженной страны», или «Нигдезии». Именно благодаря детали мы можем давать историческую оценку попадания или непопадания в «яблочко предвидения». И благодаря детали же мы можем наблюдать почти фантазмагорическое перерождение в новых исторических условиях утопии в антиутопию. «Что же касается одежды, то за исключением того, что внешность ее различается у лиц того или иного пола, равно как у одиноких и состоящих в замужестве, покрой ее остается одинаковым, неизменным и постоянным на все время...»<sup>2</sup>. Трудно поверить, особенно, вне контекста, что это не предупреждение Замятина, а «приглашение» в страну социального равенства Мора! Одна эта подробность могла бы ужаснуть, но не ужаснула адептов нового мира на протяжении нескольких столетий...

Следует подчеркнуть, что ретроспективное использование термина, появившегося на свет в 1516 г., вполне корректно по отношению к произведениям, явно типологически родственным утопическому жанру, хотя и созданным зачастую за много веков до рождения жанра. «Государство» Платона, естественно, приходит здесь на ум в самую первую очередь. Впрочем, любопытно отметить, что в статье «Платон» В. С. Соловьев говорит о «Государстве» как о сочинении, но избегает определения «утопия», тогда как его современник и соавтор по «Энциклопедическому словарю» Брокгауза и Ефрона А. К. Дживелегов в статье «Утопия» платоновский трактат именно к этому жанру и относит<sup>3</sup>.

О статье Дживелегова стоит сказать подробнее, ибо ряд положений, высказанных в ней, не утратил своего значения и по сей день. Общее определение, даваемое Дживелеговым утопии, звучит следующим образом: «Утопии являются постоянным литературным видом, находящимся на границе между чистой литературой и социальнополитической философией. В утопии мы видим сочетание самых разнообразных элементов: идеализации реальных отношений, пылкой фантазии, прогрессивных стремлений и др. Утопии будут создаваться до тех пор, пока существующие отношения не будут удовлетворять людей и пока последние будут, по тем или иным причинам, предпочитать свободную игру фантазии прямой критике действительности»<sup>4</sup>.

Ссылаясь на работу весьма известного в конце XIX в. швейцарского ученого Людвиг Штейна «Die soziale Frage im Lichte der Philosophie» (1897), которая уже спустя два года была издана в Москве («Социальный вопрос с философской точки зрения. Лекции об общественной философии и ее история»), Дживелегов подчеркивает — и демонстрирует на ряде хронологически построенных примеров, начиная с «Утопии» Мора, написанной «за год до начала Лютеровой агитации» — закономерную причинную связь появления утопий с назреванием переворота в общественных условиях.

Понятием утопии Дживелегов оперирует, как мы уже упомянули выше, и ретроспективно, подчеркивая, что утопия — одна из древнейших литературных форм. «Творением, надолго приковавшим к себе внимание всех интересующихся социально-политическими конструкциями и послужившим образцом для большинства утопий, была «Республика» Платона», — такое мнение автора «Энциклопедического словаря» несомненно свидетельствует о том, что он балансирует между расширительным пониманием утопии в сторону философской науки (точнее — мысли) и заявленным в начале статьи утверждением, что утопия — это постоянный литературный вид, литературная форма, склоняясь все-таки чаще к последнему, выражающемся в частом подчеркивании «романного» облика утопического жанра («написанная на манеру романа» — об «Истории севарамбов» Д. Вераса; «вышедший в преддверии столетия роман» — о приключениях Телемака, Фенелона<sup>5</sup> и другие примеры).

Для Дживелегова, надо признать, не существует еще точной грани между несомненными утопическими произведениями и приключенческим жанром, жанром фантастики, в том числе научной. Поэтому не случайно статья «Утопия» завершается явно неточным утверждением: «В последнее время утопия, как вид литературы, культивируется особенно усердно. Очень много утопии в романах для юношества Купера, Жюль Верна, Лори, Стивенсона. Для молодой, пылкой фантазии утопия — клад, но и для зрелого человека она имеет хорошие стороны: она отрывает его от житейской прозы, от непрерывной борьбы за существование и переносит его в другой мир, где нет бедности и эгоизма, где беспредельно царит справедливость»<sup>6</sup>.

Огрехи нечеткого толкования и применения термина-понятия «утопия» и производных от него заметны в последнее время все чаще, по мере усиления «модности» этого слова. Там, где можно и должно сказать «фантазия», «вымысел», «мечта», «воображение», «заблуждение» и проч., говорят — «утопия»; специфику художественного метода, стиля, даже индивидуального мироощущения и его эволюции у того или иного

автора пытаются описать, используя к месту и — по большей части — не к месту термины «утопия», «антиутопия», «утопическое»<sup>7</sup>.

Фактический материал для разработки заявленной в заглавии темы дают некоторые произведения О. И. Сенковского и В. Ф. Одоевского.

«Фантастические путешествия Барона Брамбеуса», напечатанные в 1835 г. в петербургской типографии вдовы Плюшар с сыном, принадлежат перу журналиста, писателя, эссеиста и ученого Осипа Ивановича Сенковского, особенно популярного и влиятельного в 30–40-е годы. Его аполитичность, нежелание участвовать в так называемой общественной борьбе предопределили негативное к нему отношение ангажированной критики в лице Белинского и Чернышевского, которое в последующие эпохи было перенято их продолжателями. Но даже родитель Веры Павловны сквозь зубы признавал, что «русский язык г. Сенковского был с самых первых его статей легок и чист»<sup>8</sup>, что Сенковский «гордо уклонялся от всякой полемики, не принимая вызов на перебранку... это доказательство собственного достоинства и силы...»<sup>9</sup>. Что же касается заслуг Сенковского в просвещении, приобщении русской публики к регулярному чтению и, значит, активизации литературного процесса, то его подвижническая работа на протяжении почти двух десятилетий на посту редактора самого массового «журнала словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод» — «Библиотеки для чтения», тираж которой доходил до астрономической по тем временам цифры в 5 тысяч экземпляров, говорит сама за себя.

В книге 1835 года опубликованы три повести — «Поэтическое путешествие по белу свету», «Ученое путешествие на Медвежий остров» и «Сентиментальное путешествие на гору Этну». Остановимся на второй, дающей наиболее веские свидетельства для избранной нами темы.

Прежде всего, однако, обратим внимание на предисловие, открывающее книгу Сенковского, с весьма красноречивым названием «Осенняя скука». По существу, это пятидесятистраничное философско-публицистическое эссе, фельетон в том обличье, в каком он существовал в первой половине XIX в. Сенковский откликается здесь на актуальные проблемы общественной жизни, «тощей нашей» отечественной словесности, демонстрируя рефлексия, приправленную изрядной долей самолюбования.

Именно это умонастроение и влечет автора к фантастическим, т. е. вымышленным путешествиям: «Зевая рожденным буйным воображением на природу и искусство, съедая с аппетитом жареных щенков и парадоксов, закусывая шаро и бананами, запивая мадерою, перевезенною восемь раз через экватор, какой не пивал и сам барон Гумбольдт,

Прусский камергер и всемирный ученый, варя щи, вместо дров, на мумиях министров и любовниц великого Фараона, я путешествовал фантастически, иначе путешествовать я не умею, — бродил кругом света, по свету и под светом; старался видеть все, и наблюдал все, что видел; делал открытия, стряпал замечания, изучал людей, изучал мужчин и женщин и был уверен, что путешествую для образования своего ума и сердца»<sup>10</sup>. Но фантазии автора основаны как на личных впечатлениях, полученных, в частности, во время предпринятого им после назначения в 1819 г. в российскую миссию в Константинополе двухгодичного путешествия по Сирии, Египту, Эфиопии и другим странам Востока, так и на познаниях, приобретенных в течение многолетних усердных штудий в различных науках.

Весьма насмешливо относясь, по крайней мере внешне, к своим литературным созданиям, Сенковский заключает «Осеннюю скуку» словами: «Но путешествие совершено, глупость сделана, — это, конечно, обрадует вас чрезвычайно, — и, для всеобщей нашей потехи, я готов уделить вам три отрывка моей глупости. Я говорю — отрывка, потому что сами вы умные люди и знаете, что мы живем в отрывочном веке. Прошло время, когда человек жил восемьдесят лет сплошь одной жизнью и думал одной длинной мыслию сплошь восемнадцать томов. Теперь наша жизнь, ум и сердце составлены из мелких, пестрых, бессвязных отрывков, и оно гораздо лучше, разнообразнее, приятнее для глаз — и даже дешевле. Мы думаем отрывками, чувствуем отрывками, существуем в отрывках и рассыплемся в отрывки. Поэтому и я не могу выпускать моего жизнеописания иначе, как в этом виде: в наше время даже и глупости выдаются свету, на его потребности, только отрывками, хотя иногда довольно значительными. Надо шествовать с веком!»<sup>11</sup>.

В «Ученом путешествии на Медвежий остров» речь идет о поездке героя с немецким ученым Шпурцманом, командированным Геттингенским университетом, вверх по Лене, в ее устье, где по слухам на скале, именуемой Медвежьим островом, расположена некая Писаная Комната. В ней-то и предполагают обнаружить таинственные письмена и археологические артефакты два поклонника теории Кувье и метода прочтения египетских иероглифов Шампольона.

Внутри этого сюжета заключен второй, уже абсолютно фантастический, рассказывающий о жизни и гибели «предпотопной» страны, существовавшей на этой территории многие века, если не тысячелетия назад. Сведения об этом содержат иероглифы, покрывающие все четыре стены Писаной Комнаты. В рассказе Шабахубосаара, последнего жителя чудесной страны, даются описания огненной борьбы стихий, потопа и

столкновения со «слетевшими с неба горами», выгорания атмосферы, составленной из газов, неизвестных ныне и позволявших предпотопным людям жить по несколько сот лет.

Оба ученых мужа, тщательно скопировав письма Писаной Комнаты, не сомневаются, что открыли древнюю цивилизацию, а «нынешняя Барабинская Степь, в которой живут Буряты и Тунгузы, есть только остаток славной, богатой, просвещенной предпотопной Империи, называвшейся Барабиею, где люди ездили на мамонтах и мастодонтах, кушали котлеты из апоплотерионов, сосиски из антракотерионов, жаркое из лофиодонтов, с солеными бананами вместо огурцов, и жили по пяти сот лет и более»<sup>12</sup>.

Велико было разочарование «открывателей» незнакомой цивилизации, когда оберпробирмейстер 7 класса Иван Антонович Страбинских, доставивший их на Медвежий остров, а затем забравший, сразу же признал в иероглифах всего-навсего кристаллы сталагмита, называемого в минералогии «глифическим», или «живописным».

Научная результативность экспедиции становится вполне понятной, когда герой объясняет немецкому коллеге, успевшему тоже сделать немало сенсационных археологических находок, подтверждаемых сведениями, оставленными последним жителем предпотопной страны на стенах Писаной Комнаты, принципы перевода иероглифов, которых он придерживался: «Я переводил их по Шамполльону: всякий иероглиф есть или буква, или метафорическая фигура, или буква и фигура, или ни фигура, ни буква, а простое украшение почерка, ежели смысл не выходит по буквам, то...»<sup>13</sup>.

Тема «ученого фантазирования» возникает в творчестве Владимира Федоровича Одоевского уже в его ранних «Пестрых сказках» (СПб., 1833), главный герой которых Иреней Модестович Гомозейко — ученый-чудак, рассказчик «фантастических» философских сказок, знаток всевозможных «живых, мертвых и полумертвых» языков, освоивший все науки, преподающиеся и не преподающиеся в европейских университетах.

Но самые существенные элементы научной фантастики, связанные в основном с полемической реакцией на отдельные принципы и постулаты современных Одоевскому научных построений в тех или иных областях знания, обнаруживаются в «Русских ночах», произведении, создававшемся на протяжении всех 30-х и первой половины 40-х годов и вышедшем отдельной книгой в 1844 г. (первый том трехтомного собрания сочинений писателя).

Так, смысл новеллы «Последнее самоубийство» (жанровая особенность романа «Русские ночи» в том, что он составлен из относительно

самостоятельных новелл и отрывков, причем фрагментарность композиции находится в полном согласии с романтической поэтикой) разъясняется Фаустом, одним из четырех главных героев и рассказчиков, ведущих диалоги, абсолютно прозрачно в плане научного импульса, воспринятого автором: «Это сочинение есть не иное что, как развитие одной главы из Мальтуса, но развитие откровенное, не прикрытое хитростями диалектики, которые Мальтус употреблял как предохранительное орудие против человечества, им оскорбленного»<sup>14</sup>.

В новелле «Город без имени» Одоевский полемизирует с Иеремией Бентамом, английским философом, родоначальником утилитаризма, основной труд которого «Деонтология, или наука о морали» (1834) был хорошо знаком князю Одоевскому. Впрочем, сказать «полемизирует» — сказать недостаточно точно, так как Одоевский сгущает, утрирует воззрения, высказанные обоими учеными в их концепциях; картины рисуемого им фантастического мира приобретают у него апокалиптический характер, но не по причине сомнения автора в невозможности такого сценария развития, а, наоборот, из-за неуверенности в абсолютной их невероятности.

Интересны для рассмотрения нашей темы сохранившиеся фрагменты незавершенного В. Ф. Одоевским научно-фантастического, скорее даже утопического, романа «4338 год», в котором люди сорок пятого века освоили Луну, управляют электрическими аэростатами, выращивают растения, пользуясь искусственным солнцем и т. д.

Зарождение основ научно-фантастического жанра в русской литературе сопровождалось полемикой в литературной критике, свидетельствовавшей об органичности появления нового жанра в отечественной словесности. Причем резкими выпадами обменивались именно отцы-основатели, что, конечно, объяснялось в первую очередь принадлежностью к тому или иному литературному лагерю. Так, «Библиотека для чтения» в рецензии на «Сочинения кн. Одоевского» писала: «Названия наук, неизвестных нашим сатирикам (прибавим: и критикам) служат для них обильным источником для шуток, словно для школьников, досаждающих на ученость своего строгого учителя; лучшие умы нашего и прошедшего времени: Шамполион, Шеллинг, Гегель, Гаммер, особенно Гаммер, снискавшие признательность всего просвещенного мира, обращены в предметы лакейских насмешек, «лакейских» говорим, ибо цинизм их таков, что может быть порожден лишь грубым, неблагодарным невежеством»<sup>15</sup>.

Автор «фантастических повестей» «поспешил» (насмешничает Одоевский, зная, что в продажу его «Сочинения» поступили в августе

1844 года, а цензурное разрешение на № 9 тома 66 «Библиотеки для чтения», где помещена рецензия, датировано 31 августа) отказать автору «Русских ночей» в праве на трезвую ироничность в отношении новейших научных теорий!

Зарождение русской научной фантастики, несомненно, следует относить к 30–40-м годам XIX столетия и связывать в первую очередь с именами О. И. Сенковского и В. Ф. Одоевского, частично с ранними произведениями (20-е годы) Погорельского (А. А. Перовского), Н. И. Греча и некоторых других менее известных литераторов.

## Примечания

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 404–405.

<sup>2</sup> Цит. по: Утопический роман XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 83.

<sup>3</sup> Энциклопедический словарь/Издатели Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). СПб., 1902. Том XXXV. С. 76–77.

<sup>4</sup> Там же. С. 77.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См., например: *Куклин И.* Одушевленное сочувствие в мире утопии: пророческий, апостольский и церковный периоды мечты. (Рец. на книгу Н. Геллера «Андрей Платонов в поисках счастья») // Независимая газета *Ex libris*. 1999. 11 нояб. С. 4.

<sup>8</sup> *Чернышевский Н.* Очерки Гоголевского периода русской литературы. Изд. 2-е. СПб., 1893. С. 54.

<sup>9</sup> Там же. С. 59.

<sup>10</sup> *Сенковский О. И.* Фантастические путешествия Барона Брамбеуса. СПб., 1835. С. XL.

<sup>11</sup> Там же. С. XLII–XLIII.

<sup>12</sup> Там же. С. 254.

<sup>13</sup> Там же. С. 261.

<sup>14</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 53–54.

<sup>15</sup> Там же. С. 233.



## УТОПИЯ В СЛОВЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX в. в словенской литературе на протяжении почти пятнадцати лет появляется сразу несколько произведений, в центре внимания которых оказываются самые разные утопические прогнозы и проекты. Их авторами были знаменитые писатели и известные общественные деятели. Каждое из этих сочинений в той или иной степени перекликалось с ранее вышедшим и, в свою очередь, давало импульс новому обращению к утопической проблематике.

Самой первой в ряду этих произведений оказалась повесть словенского писателя, литературного критика и публициста Йосипа Стритара (1836–1923) «Девятая страна»<sup>1</sup> (1878). Она была напечатана в 1878 г. в журнале «Zvon» («Колокол»), выходившем на словенском языке в Вене под редакцией и при непосредственном участии самого писателя. Герой повести Стритара — образованный человек, писатель с символическим именем Негода (в переводе со словенского означающим человека «никчемного» или «несовершенного»). Здесь он выступает в роли некоего условного европейца, который, тем не менее, постоянно выдает свое словенское происхождение. Ради давней мечты — найти ту чудесную «Девятую страну», о которой в детстве рассказывала ему бабушка, — он отправляется в опасное путешествие и, как герои многих произведений утопического жанра, после кораблекрушения чудом остается жив и оказывается на неизвестном острове, где обретает страну своих мечтаний. Если время действия в произведении не маркируется, то место действия (Девятая страна) имеет определенное, несущее явную смысловую нагрузку, название (далекая страна, где, согласно народным представлениям, текут молочные реки с кисельными берегами, ср.: «тридевятое царство, тридесятое государство» в русских сказках). Это уже с первых страниц позволяет автору настроить читателя на особое восприятие идеального локуса как средоточия народного, крестьянского счастья. Утопической Девятой стране противопоставляется в повести реальный мир и реальное «место» — Европа, которая известна жителям острова, но только по названию, как нечто чуждое и далекое, находящееся по ту сторону широкого моря: «В баснях, сказках и поговорках они используют ее название, но не так, как мы Девятую страну; ее именем пугают детей!»<sup>2</sup> Однако жители острова проявляют заметное радушие и терпимость в общении с чужаком. Негода узнает, что оказался в крестьянской республике, состоящей из ста общин, где нет королей и

императоров, а правит народ, избирая ежегодно жупана (старосту) каждой отдельной общины; затем сто жупанов избирают главу государства, а также совет, который помогает выполнять принятые на общем сборе решения (в шестой главе герой подробно описывает открытую и демократичную процедуру выборов жупана общины, в которой он оказался по воле случая (2; 329)).

Помимо самых общих принципов общегосударственного устройства Девятой страны, герой знакомится и с особенностями местного самоуправления, важнейшими общественными учреждениями сельской общины. Его проводник сообщает, что здесь есть и свой дом для наказаний, но он уже давно пуст, поскольку случаи нарушения общественного порядка могут припомнить лишь старожилы. Вот почему вопрос пришельца о существовании смертной казни вызывает у жителя острова недоумение, такое же, как и вопрос о развитии науки и искусства. Негода узнает, что на острове люди живут «сами для себя, словно они одни на свете; они довольны тем, что имеют, и ничто другое их не волнует» (2; 317). Поэтому главным и единственным научным трудом является большая книга-хроника жизни Девятой страны, в которой записываются все события с момента заселения острова (2; 318). Описанию быта семьи, главной строительной ячейки этого идеального общества, и взаимоотношений ее членов писатель посвящает две главы произведения. В семье царят гармония и согласие, уважительное отношение к старшим и гостям, нежная забота о детях, а также соблюдение принципов равноправия: к работникам, которые трудятся на равных с хозяевами, относятся как к собственным детям и уважительно называют «помощник» и «помощница» (а не унижительно «батрак» и «батрачка»). Внимание героя привлекает просветительно-воспитательный характер системы образования, в основе которой лежат принципы «практической морали», провозглашенные Ж.-Ж. Руссо. Наряду с общими науками дети познают один из главных предметов жизни: «Какие обязанности и права имеет человек по отношению к другим членам общины, к самой общине и государству»; знакомятся с правилами «поведения в разных условиях и обстоятельствах» (2; 335). Сельский учитель, рассказывая Негоде о своей работе, подчеркивает роль сада как главного учителя и воспитателя: «Мы стремимся вселить в молодые сердца любовь к природе, к труду» (2; 335). Но особенно поражает героя Стритара театр островитян. Попав на вечернее представление по случаю большого праздника и восхищаясь увиденным, он размышляет о необходимости подобного народного театра у себя на родине (здесь он окончательно раскрывается): «В голове у меня роились мысли, почему бы у нас не было

так. Вот бы мы, словенцы, попытались создать свой народный театр! Я думаю об этом так: начнем с малого, а не так, как мы начинали...» (2; 337). И далее следует целая программа: создание нового репертуара, строгое следование принципам реализма в изображении происходящего, тщательный подбор актеров. На этом произведение неожиданно обрывается, оставляя читателя в недоумении (хотя журнал, напечатавший повесть, выходил в свет еще два года).

Итак, перед нами картина идеального, в представлении автора, государства, включающая легкоузнаваемые модели управления, хозяйствования, образования, быта. Постоянные сравнения с реально существующим миром лишь резче оттеняют положительные, по мысли писателя, особенности жизни на острове. При этом достижимость, как убеждает читателя каждый пример, подобного справедливого и гармоничного общества возможна лишь благодаря духовному совершенствованию человека, его постоянному стремлению к гармонии с природой. Четко выделены в произведении и средства воспитания: сад, чтение, театр. Все это позволяет, на наш взгляд, рассматривать повесть Й. Стритара как первую попытку создания просветительской утопии в словенской литературе, правда, к сожалению, оставшуюся незавершенной.

Начав повествование в роли стороннего наблюдателя, некоего условного европейца, сравнивающего общественное устройство Девятой страны с тем, что он оставил за морем, герой повести постепенно все более превращается в дидактика, пафос которого направлен на поиски путей преобразования его малой родины – Словении. Тем самым рушится созданная писателем оппозиция реального и идеального (Европа – Девятая страна). Думается, что здесь можно согласиться с итальянским исследователем А. Петруччани, автором книги «Вымысел и поучение: утопия как литературный жанр», который видит закономерность, согласующуюся со спецификой жанра, в том, что утопия обрывается тогда, когда автору произведения удастся достичь динамического равновесия между художественным вымыслом и аргументацией. В случае продолжения рассказа одно начало неизбежно оказалось бы превалирующим, и утопия перестала бы быть самой собой. В качестве примера исследователь приводит роман Г. Уэллса «Современная утопия» (завершающий, по его мнению, развитие жанра утопии), где в финале автор отказывается от вымысла и как бы обращает утопию в ее противоположность (дистопию), и утопию Беллами, где, напротив, последние страницы, скорее, присущи роману, чем утопии<sup>3</sup>. Финал же произведения Й. Стритара более характерен для литературного фельетона (популярнейшего публицистического жанра того времени), чем для жанра утопии, что

также нарушает достигнутое равновесие, о котором писал итальянский ученый. Это почувствовал, вероятно, и сам писатель, отказавшись от продолжения повествования<sup>4</sup>.

Можно также предположить, что перед нами попытка создать «утопию первоначальной общинной власти». Польский исследователь Е. Шацкий в многообразии утопических произведений выделяет тип утопий времени, появившихся, по его мнению, в эпоху романтизма и опиравшихся на мифологические представления разных славянских народов об изначальном равенстве свободных земледельцев. Как считает ученый, этот тип утопии сыграл «важную роль в формировании демократических идеологий в славянских странах»<sup>5</sup>. Подтверждение этому можно найти и в тексте повести Й. Стритара, когда герой с воодушевлением приветствует известие о существовании на острове республиканского правления как чисто «славянскую черту» («Значит, народное правительство имеют жители Девятой страны; вот еще одна славянская черта!») (2; 319). В таком случае, опоздав, по классическим меркам, на несколько десятилетий, произведение Й. Стритара явилось своеобразным дополнительным показателем особенностей общественной и культурной жизни Словении, где воздействие «просвещенного» мировосприятия сохранилось до второй половины XIX в. Но так или иначе незаконченная повесть Й. Стритара «Девятая страна» стала мощным толчком к появлению целого ряда произведений, отмеченных утопическими мотивами.

Первым откликом на нее стала повесть-памфлет 1884 г. «Индия Командия». Ее автор, профессор теологии из Горицы, доктор Антон Махнич (1850–1920), главное острие своей критики направил не только против идей народной демократии, за которую ратовал Й. Стритар, но также и против идей французской революции<sup>6</sup>. Герой Махнича, подобно Негоде у Стритара, долгие годы ищет страну счастья и благоденствия, но в конце концов находит не ее, а пожелтевшие от времени письма, которые оказываются документальным свидетельством существования некогда этой обетованной земли, истории ее расцвета и падения. Сказочная страна Индия, но... Командия находится где-то высоко в горах, почти под небесами, звездами, луной, а главное — под страхом небесным (т. е. Божьим законом)<sup>7</sup>, который исключает возможность преступлений, а следовательно, необходимость судей, тюрем и т. п. Это страна счастливых, довольных жизнью селян и ремесленников, которыми правит наследственный монарх, обладающий всей полнотой власти. Власти законодательной, а значит выборов, советов, депутатов здесь нет, все текущие вопросы на своем тайном собрании решают старейшины во

главе с жупаном столицы государства Калудворицы. Жизнь народа течет спокойно и гладко: они хорошо знают свое дело и поэтому не нуждаются в школах, книгах и науках — это нужно только ученым. Нет в городе и никаких излишеств: парков, садов, музеев, библиотек. Да и мостовых здесь нет, поскольку в дождь никому не приходит в голову гулять по улице. Эту размеренную и счастливую жизнь разрушает десятый сын<sup>8</sup> столичного жупана Тонек, который после нескольких лет странствий на чужбине возвращается домой. Усвоив чужие философские идеи (в первую очередь немецких ученых и французских революционеров), он стремится привить их на родине. Автор писем стал свидетелем рождения новой страны, в которой провозглашаются идеи свободы, братства и единства. Правда, волей автора их реализация приобретает откровенно пародийный характер. Так, равенство распространяется в первую очередь на рост, одежду и даже обувь жителей Командии (отныне все должны носить туфли одного размера). Братство провозглашается не только среди людей, но и среди животных, как домашних, так и диких. Особое внимание уделено изменениям в школьном образовании (VIII письмо): новое государство печется о детях буквально с первого дня их жизни; в школе по единым учебникам преподают всего семь предметов (счет до десяти, основы астрономии, государственного устройства и т. п.). Преобразования касаются процесса труда и школьного образования. Однако тщательно разработанная система управления, когда на одного работника приходится по одному надзирателю, все же не приносит желаемых результатов, и в один прекрасный день заведенный порядок в Индии Командии нарушается смелым криком силача Гюнде Бруса: «Да здравствует свобода!» В результате все снова возвращается на круги своя: из ссылки приезжает король, а Тонек вместе со своим ближайшим соратником (автором писем) вынужден спасаться бегством сначала в Девятой стране, а позже еще дальше. Свои дни он закончил в Десятой стране (в русском варианте: «у черта на куличках»), всеми забытый и отвергнутый.

Таким образом, А. Махнич предложил читателям острую литературную пародию на утопические, в его представлении, идеалы французской революции и идеи его политических противников из либерального лагеря. Несомненно, автор использует в произведении каноны утопического жанра: переносит действие в отдаленное во времени и не локализованное в пространстве место. Однако, создавая откровенную карикатуру на позитивную утопию, он поставил главной целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще. При этом отношение к идеальному обществу, зарождение и крах кото-

рого он воссоздает в своей повести, выражено в откровенно сатирических (а не лирических, мелодраматических или трагедийных) тонах. Поэтому правомерно, на наш взгляд, мнение некоторых словенских исследователей, относящих это произведение к жанру сатирической утопии, а не антиутопии<sup>9</sup>, хотя ее черты явно присутствуют в нем.

В 1888 г. в журнале «Ljubljanski zvon» («Люблянский колокол») печатается небольшая повесть Янеза Трдины (1830–1905) «Откровение» в рамках весьма популярного в те годы цикла «Сказки и повести о горянцах». Ее автор, ведущий представитель так называемого фольклорного направления в словенской литературе XIX в., в символично-аллегорических произведениях, используя мотивы народных легенд, сказок, песен, поднимает острые проблемы современной жизни, в первую очередь, национального угнетения и усиливающегося процесса германизации<sup>10</sup>.

Герой повести Я. Трдины Иван Слободин, преданный патриот, разочаровавшийся в любви и осознавший неисполнимость своих общественных идеалов, решается на самоубийство<sup>11</sup>. Однако, благодаря чудесному вмешательству неизвестного монаха, оказывается в будущем, перенесясь в Словению 2175 года. В отличие от Й. Стритара, не закончившего «Девятую страну», Я. Трдина достаточно подробно воссоздает картины политической, общественной и повседневной жизни нового общества. Благодаря использованию «говорящих картин» автор показывает изменения, связанные с национальным статусом словенцев: в рамках преобразенной монархии они получают неограниченные права, иностранцы (итальянцы и немцы) изгнаны, а все жители (не только крестьяне, как у Й. Стритара и А. Махничя) говорят на словенском языке, который наряду с общепризнанным славянским (герой отмечает его близость русскому языку, очищенному от иностранных слов) считается государственным языком Словении. Герой отмечает успехи просвещения, науки и искусства. В школах обучение ведется на родном языке, а количество дополнительных предметов, направленных на нравственное и эстетическое совершенствование молодежи, варьируется по желанию учащихся. Особое место в повести уделено характеристике религиозного воспитания, которое осуществляется, по словам героя, «разносторонне и основательно»; службы во всех храмах ведутся на словенском языке.

В произведении Я. Трдины затронуты практически все вопросы общественной жизни и политического устройства государства, что, несомненно, дало повод А. Слодняку назвать его «национально-политической утопией»<sup>12</sup>. Характеристику словенского историка литературы

можно расширить, отнеся «Откровение» Я. Трдины к группе утопий времени или ухроний, начинающих свой отсчет, согласно классификации Е. Шацкого, с книги Л.-С. Мерсье «Год 2440» (1771)<sup>13</sup>. Отметим, что в том же 1888 г. печатает свой роман-утопию «В 2000 году» Э. Беллами. Но если последний «видит Бостон 2000 года с расстояния в сто с лишним лет уже не столько как фантаст, сколько как исследователь, который изображает в литературной форме следствия наблюдаемых им тенденций развития»<sup>14</sup>, то словенский автор, веря в неминувность национального возрождения народа, предвосхищает картины общественного и политического устройства Словении XXII в.<sup>15</sup> Поместив свое произведение в рамки цикла о горянцах и придав ему форму полусказочного повествования, Я. Трдина, на наш взгляд, нашел наиболее подходящую жанровую форму для выражения своих взглядов, учел интересы и уровень восприятия читательской аудитории того времени.

В 1891 г. на страницах журнала «Ljubljanski zvon» начинает печататься повесть Ивана Тавчара (1851–1923) «4000» с подзаголовком: «Соответствующая времени повесть из будущих времен, написанная по образцу (идеалам) доктора Ничмаха» (т. е. Махничча)<sup>16</sup>. Если все предыдущие произведения анализируемой нами группы или просто не затрагивали вопросов религии и веры, или делали это весьма осторожно, то в повести «4000» они оказались в центре внимания. Используя хорошо известные и активно пропагандируемые А. Махниччем идеи, И. Тавчар реконструирует их в художественных картинах, перенеся события на 2000 лет в будущее.

В то время как герой повести Й. Стритара в результате кораблекрушения попадает на остров, совершая тем самым переход в будущее, а у героев А. Махничча и Я. Трдины граница подобного перехода связана с образом пещеры (где один обретает письма с описанием Индии Командии, а другой находит дверь с заветной цифрой), И. Тавчар для перемещения своего героя в будущее использует художественные каноны средневековых описаний загробных видений<sup>17</sup>. Его герой после чудесного (благодаря ангелу Азраэлю) воскресения, прохождения через чистилище и достижения рая, вдруг оказывается на земле в Любляне 4000 г. Его проводником становится университетский профессор, по внешнему виду напоминающий бродягу (герой застаёт его за привычным занятием – сбором репы, главным источником пропитания).

Перед взором героя И. Тавчара предстает новый мир, вернее антимир, существующий в условиях диктатуры церковных иерархов. Действие происходит в Любляне (которая вновь получает свое латинское название Эмона), центре провинции № LII большого государства



под протекторатом Папы. Вся политическая и военная власть в ней принадлежит духовенству, возглавляемому архиепископом Мартинусом. Его многочисленные помощники ревностно следят за соответствием действий жителей города идеям учения блаженного Антона из Кала (литературный псевдоним А. Махнич). Согласно этому («единственно правильному») учению под запретом оказываются немецкий и словенский языки. В школах преподается лишь вероучение, а в университетах профессора читают студентам курс блаженного Антона из Кала. Поскольку церковь ревностно печется о моральном облике граждан, то любые контакты представителей разных полов считаются недопустимыми, начиная с раннего возраста. Запрету подвергается и все передовое: наука, техника, литература. Так, электричество считается дьявольским наваждением. А единственная железнодорожная ветка (правда, бездействующая из-за отсутствия паровоза) ведет из Любляны в резиденцию архиепископа.

Трагические события (поднятый старыми девами во главе с викарием Григориусом мятеж), разворачивающиеся в финале произведения, дают основание надеяться на перемены. Но, к сожалению, происходит обычная смена власти: место архиепископа занимает Григориус, а врагами государства объявляются не только недавние правители и главный герой вместе со своим провожатым, но и капеллан Примож, защитник языка (он ведет богослужение по-словенски) и культуры (у него был найден последний экземпляр стихов знаменитого поэта Ф. Прешерна).

Актуальное и политически заостренное для XIX в. произведение И. Тавчара пережило свое время, поскольку автор не ограничился сатирой на определенного клерикального деятеля. Смысл повести — выявление сущности любой формы тоталитаризма и противостояния ей. Не случайно словенский исследователь Б. Грабнар сравнивает это произведение с романом Д. Оруэлла «1984 год». Жанровую специфику повести, думается, можно определить как сатирическую утопию<sup>18</sup>. Отметим лишь, что в центре внимания автора не столько противопоставление идеального государственного устройства будущего реальному настоящему, сколько сопоставление двух культурных конструкций развития.

Продолжил острую литературную полемику, что разгоралась на страницах словенской печати, и роман Янеза Менцингера (1838–1912) «Абадон, сказка для стариков» (1893), который А. Слюдняк считал «самым значительным произведением словенской литературы»<sup>19</sup>. Роман трудно определить по жанру: он включает в качестве сюжетобразующих элементов фантастику, детективные, мифологические и даже сказочные мотивы. Действие его, помимо главного любовного конфликта,

осложнено несколькими дополнительными сюжетными линиями, вводящими множество героев и персонажей, судьбы которых переплетаются самым причудливым образом на протяжении длительного времени как в прошлом, так и в будущем в разных частях света. Главный герой, Саморад Веселин (т. е. радующийся жизни эгоист), накануне свадьбы своей бывшей невесты, решает покончить счеты с жизнью, но в последний момент его спасает из вод реки Савы Абадон – дух зла, лицемерия и обмана. После колебаний молодой человек заключает с ним сделку, получив вместе с волшебным обручем способность перемещаться в пространстве и времени, проникать в тайны земли и души человеческой, оставаясь при этом невидимым (мотив Фауста).

В качестве заглавного героя автором был избран злой дух Абадон, имя которого взято из «Откровения Иоанна Богослова». Именно картины девятой главы Апокалипсиса, которые воссоздает перед взором героя романа Абадон, представлялись словенскому художнику символическим воплощением борьбы современного пролетариата, объединяющегося в социал-демократические партии и стремящегося подчинить себе весь мир и обустроить его по своим законам. Немаловажную роль в произведении Я. Менцингера играет и критика идей А. Шопенгауэра, которые оказывали, по мнению писателя, огромное воздействие на современную ему словенскую молодежь, рождая пессимистические и фаталистические настроения. Однако центральное место в романе отводится «говорящим картинам» прошлого и будущего (главы 7–10), позволяющим писателю выразить свое отношение к возможным перспективам национального развития.

Итак, Саморад Веселин благодаря обретенным чудесным свойствам переносится в XXIV век, знакомится с последним словенцем, профессором языкознания Словогоем. Старик, владеющий секретом волшебного лекарства долголетия, изготовленным из цветков розы моготы (образ из словенских сказок), живет одиноко на самой вершине горы Триглав. Он рассказывает юноше историю его народа на протяжении веков. После смерти ученого мужа проводником и собеседником героя становится новый герой – символический Дух Азии. Он не только открывает юноше тайны исчезновения прошлых цивилизаций, но вместе с другими провожатыми представляет герою картины нового идеального государства, созданного на обломках Европы и Азии в результате победы современных варваров.

Вся жизнь и деятельность человека в этом новом сообществе с рождения до смерти досконально регламентируется государством. В четырнадцать лет в торжественной обстановке он получает алюминиевую маску с номером, которая становится символом приобщения его к миру

взрослых, таких же безликих и безропотных существ. Получив необходимые навыки, этот рядовой житель «счастливого» общества трудится по мере сил и способностей и живет в строго заданном ритме: работа — еда — отдых. Пораженный увиденным, герой выносит резкий приговор этому будущему «раю». Действительно, в новом объединенном обществе нет частной собственности, нет национальных и религиозных различий, да и вражды между людьми, так как никто не знает даже своего соседа. Но при этом все имеют в равной мере возможность пользоваться достижениями науки и техники: вместо железных дорог здесь применяют силу воды и электричество; новые технологии введены для производства не только орудий труда, но и продуктов питания, лекарств, продлевающих жизнь. Однако герой отвергает увиденный мир, как враждебный человеку, его духу и свободной мысли: «Ваше государство — это издевательство над человеческой природой, развитием и спокойствием духа, поэтому оно не может быть прочным»<sup>20</sup>.

Таким образом, перед нами общество будущего, идеал, противопоставленный современному миру, от лицемерия которого становится страшно. Если в повестях «Девятая страна» Й. Стритара и «Откровение» Я. Трдины присутствовало сравнение: сатира на современное общество сочеталась с изображением идеального порядка, то у Я. Менцингера лишь сатира на будущий идеал. Утопия переходит в антиутопию<sup>21</sup>.

Особняком в группе исследуемых нами произведений стоит повесть Симона Шубица<sup>22</sup> «Пагубный кумир мира» «Ljubljanski zvon», 1893). Взяв за образец «Государство» Платона, автор повести вводит знаменитого философа в качестве собеседника своего героя. В центре их диалога — анализ и осуждение современного европейского буржуазного общества, пропитанного поклонением золотому тельцу. В поисках нового идеального общества они чудесным образом оказываются на Марсе, где местные жители знакомят их с историей и общественной организацией нового внеземного государства. В своих основных чертах оно отражает идеи «Капитала» К. Маркса, с которым С. Шубиц был хорошо знаком. Вся власть здесь в руках объединенного народа, представители которого создали справедливую организацию труда и распределения. И все это, как утверждает марсианин Архонт, благодаря использованию электричества, освобождающего творческую мысль и силы человека, устремленных к объединению и братству народов. Следует отметить, что Шубиц не поднимает вопроса о месте словенского народа в этом инопланетном наднациональном общественном объединении.

Поток словенской утопической литературы в конце XIX в. вызвал интерес к этому жанру и в журналистской среде. Создатели фельетонов,

очерков, появившихся в крупнейших словенских изданиях, смело вводят в сюжет фантастические картины новых государственных образований в необозримом будущем или на далеких планетах. При этом в подобных сочинениях продолжает доминировать словенская проблематика. Так, тему защиты словенского языка затрагивает в фельетоне «Лекция по археологии 5000 г.» («Slovenski narod», 1892) Иван Топориш. Вопрос о государственном устройстве Австро-Венгрии в 2563 г. и месте в ней словенских провинций поднимает Йосип Якшич в арабеске 1893 г. «Меркурий» (так автор обозначил жанр своих фельетонов). Подобные произведения лишней раз доказывают, сколь популярным в словенской читательской среде в конце XIX в. был утопический жанр. Итак, от просветительской утопии Й. Стритара к сатирическим утопиям А. Махничча и И. Тавчара и затем к утопии С. Шубица и антиутопии Я. Менцингера — таков путь литературной утопии в словенской литературе XIX в.

Все эти произведения достаточно различаются по художественным особенностям и жанровой специфике. Тем не менее их следует рассматривать только в единстве, как отражение не только художественных тенденций своего времени, но и общественно-политических процессов, которые происходили в словенском обществе на протяжении 1870–1890-х годов. Появившись в достаточно короткий исторический период, все они не могли не нести на себе отпечатка времени и места, в которых возникли. Эти годы в словенской общественной жизни отмечены усиливающейся дифференциацией различных течений, приведшей к возникновению новых политических партий. При этом приверженцы разных ориентаций (клерикальной, либерально-клерикальной и социал-демократической), среди которых были и известные писатели, переносили накал политических страстей на страницы своих произведений. Вероятно, поэтому рамки классической европейской утопии оказываются для авторов подобных сочинений слишком жесткими. Помимо традиционных проблем: о характере нового общественного устройства, роли образования, науки и искусства, положении женщин в обществе — в этих произведениях постоянно поднимаются вопросы, связанные с национальной самоидентификацией и путями дальнейшего общественного развития словенского народа, с проблемами языка и религии. Как писала З. Ферконь, «триединая проблема: словенский язык = словенский народ = национальная свобода — становится константой для всех произведений нашей группы»<sup>23</sup>. Правда, это утверждение дает исследовательнице повод заключить, что «истинная утопия» не могла развиваться в Словении, где были актуальны в этот период другие проблемы, а так как словенские произведения модифицируют евро-

пейскую модель утопии, то тем самым нарушают важнейший закон жанра<sup>24</sup>.

Думается, что было бы несправедливым при анализе упомянутых произведений словенской литературы XIX в. говорить о нарушении законов жанра литературной утопии. Скорее, можно поставить вопрос об определенном его развитии, выявляющем национальное своеобразие. Так, на протяжении истории утопия обретала то выраженную идеологическую («утопия политики» по Е. Шацкому<sup>25</sup>), то явно пространственную, географическую функцию («земля обетованная», страна Кокань и др.); в словенской же литературе ее функция получает выраженный национально-идеологический характер. Являются ли словенские тексты утопиями места («Девятая страна», «Индия Командия», «Пагубный кумир мира») или утопиями времени («Откровение», «4000», «Абадон»), авторы которых ищут идеал в далеком прошлом или устремлены в будущее, все они носят отпечаток времени и пространства, в которых возникли, а также отражают устремления тех социальных групп, интересы которых отстаивают создатели произведений. Можно отметить и еще одну общую черту для всех исследуемых текстов – явное противопоставление мира реального миру идеальному, созданному воображением писателя.

Продолжим линию типологической классификации утопий, опираясь на книгу Фердинанда Аинсы «Реконструкция утопии» (1997). Среди наиболее устойчивых черт жанра классической утопии ученый выделяет в первую очередь пространственную изолированность, которая, «начиная с книги Томаса Мора, обретает отчетливый характер фикции»<sup>26</sup>. Подобная изолированность, оторванность от остального мира отличает и счастливый остров Й. Стритара, и затерянную высоко в горах Индию Командию А. Махничча, и, конечно, далекий Марс. В остальных произведениях, хотя исследуемый героем идеальный локус географически и определен (Эмона в «4000», территория Евразии в «Абадоне»), однако его пространственная отделенность от остального мира очевидна. Другая характерная черта классической утопии, согласно Ф. Аинсе, – вневременность (т. е. отсутствие исторического времени при воцарении вечного настоящего, лишённого прошлого) нарушается лишь в «Девятой стране», где ведется хроника событий, и в «Абадоне», где дух Азии знакомит героя романа с этапами исторического развития идеального места вплоть до создания нового объединенного государства. Важной чертой, объединяющей анализируемые нами тексты, оказывается и принцип регламентации, т. е. опора на некую целостную теорию, охватывающую все области и общественной, и частной жизни, что получило наибольшее выражение в идеях блаженного Антона из Кала и теории К. Маркса.

Комплексный анализ произведений словенских писателей, работавших в жанре утопии, позволяет говорить не только об обогащении жанровой системы словенской литературы, но и о месте утопического жанра в истории словенской культуры. Дидактизм, изначально присущий жанру утопии и, несомненно, пронизывающий произведения рассматриваемой нами группы произведений, дает возможность увидеть их истоки не только в общеизвестных образцах европейской утопической литературы. Не менее важно обнаружить национальные истоки. На наш взгляд, они прослеживаются в народных легендах о короле Матьяже (защитнике угнетенных и обездоленных, с возвращением которого на землю вернется Золотой век), в словенских произведениях XIX в. просветительно-дидактической направленности (повести и пьесы «для народа» и др.), в разное время поднимавших проблему народного счастья и путей его достижения. Иными словами, использование (или подразумевание) архетипов прошлого, включение фольклорно-мифологических образов, значимых для словенской культурной среды, усиливали действенность утопических проектов, их прогностическую (или сатирическую) функцию. Но если безымянные или известные авторы подобных произведений выстраивали картины будущего или прошлого рая в строго ограниченном географическом пространстве, то создатели словенских литературных утопий XIX в. постепенно перестают видеть «свое отдельно от общего». Как писал Льюис Мэмфорд, автор книги «История утопий» (1922), «...утопическое мышление... есть нечто противоположное односторонности, пристрастности, партикулярности, провинциализму, специализации. Тот, кто пользовался утопическим методом должен был смотреть на жизнь «синоптически» и видеть ее как единое целое; не как случайную смесь, но как органическую систему, равновесие между составными частями которой непременно следует сохранить...»<sup>27</sup>.

Действительно, если герой «Девятой страны» Й. Стритара еще только пытается самоидентифицировать себя с европейцем, хотя условность такого самоопределения ощущается на каждом шагу, то герой романа «Абадон» уже наблюдает и анализирует политическое устройство государства почти всемирного масштаба, а С. Шубиц рассматривает проблему нового общества с вселенским размахом, что, видимо, свидетельствует о стремлении литературы выйти из провинциальных и региональных границ. И в этом отношении повесть С. Шубица и роман Я. Менцингера «Абадон», которые появились в 1893 г., т. е. в предверии Словенской модерны, течения уже европейского масштаба, можно, вслед за словенскими учеными<sup>28</sup>, рассматривать как произведения, символизирующие определенный рубеж — границу двух литературных и культурных эпох.

## Примечания

- <sup>1</sup> См. об этом подробнее: *Чепелевская Т.* Повесть Й. Стритара «Девятая страна» // Славяноведение. 1999. № 1. С. 43–45.
- <sup>2</sup> *Stritar J.* Zbrano delo. Četrta knjiga. Ljubljana, 1954. S. 316. Далее в тексте в скобках даются ссылки на это издание с указанием страниц.
- <sup>3</sup> Социокультурные утопии XX века. М., 1987. Выпуск 4. С. 190–191.
- <sup>4</sup> Правда, как считают словенские исследователи, в следующих главах предполагалась более детальная характеристика общественной и религиозной жизни идеального общества, и, возможно, автор отказался от своего намерения, не желая вызывать критики и гнева своих оппонентов, как клерикального, так и либерально-демократического лагеря. См.: *Pogačnik J.* Zgodovina slovenskega slovstva. IV zvezek: Realizem. Maribor, 1970. S. 447; *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968. S. 217.
- <sup>5</sup> *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. С. 89.
- <sup>6</sup> В 1889 г. А. Махнич вновь печатает роман в журнале «Римски католик» (главным редактором которого он в то время являлся), но уже с расширенным названием: «Индия Командия. К столетней годовщине французской революции словенцам на память». См.: *Rimski katolik.* U Gorici, 1889. Prvi tečaj. S. 534.
- <sup>7</sup> *Ibid.* S. 537–538.
- <sup>8</sup> «Десятый сын» или «десятый брат» в словенской фольклорно-мифологической традиции — знаковая фигура. Как правило, десятый ребенок в семье становится в определенном смысле изгоем: он не вправе получить наследство и вынужденно становится неприкаянным бродягой.
- <sup>9</sup> Б. Грабнар характеризует ее как «полемически-сатирическую утопию». См.: *Grabnar B.* Utopije in antiutopije v slovenski literaturi 19. stoletja // *Marvična krila, izbor slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb.* Ljubljana, 1978. S. 86. А. Слодняк и З. Ферконь определяют повесть как сатиру, правда, с элементами классической утопии. См.: *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968. S. 256; *Ferkonj Z.* Utopija v slovenski prozi 19. stoletja // *Slavistična revija.* Ljubljana. l. 26. 1978. Št. 4. S. 409–410.
- <sup>10</sup> См. об этом подробнее: *Чепелевская Т.* Жанровая специфика произведения И. Цанкара «Батрак Ерней и его право». (К вопросу о жанре притчи в словенской литературе) // Советское славяноведение. 1988. № 3. С. 61–63.
- <sup>11</sup> *Trdina J.* Zbrano delo. Ljubljana, 1955. Knj. 7. S. 263.
- <sup>12</sup> *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968. S. 256. С этим определением не согласна З. Ферконь, относящая произведение к предутопическим литературным формам. См.: *Ferkonj Z.* Op. cit. S. 411.



<sup>13</sup> *Шацкий Е.* Указ. соч. С. 77–97.

<sup>14</sup> Там же. С. 79.

<sup>15</sup> Вместе с тем, в плане предвидения некоторых технических открытий, например, самолета, автор оказывается весьма убедительным. См.: *Trdina J.* Op. cit. S. 270.

<sup>16</sup> Она появилась как своеобразный ответ-отповедь на статью А. Махничя «Словенский реалист Иван Тавчар» («Римски католик», 1890). В ней известный писатель был обвинен в симпатиях к коммунизму в критике христианства и клевете на духовенство, а также в других смертных грехах.

<sup>17</sup> См. об этом: *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Выпуск VIII. С. 3–27.

<sup>18</sup> Словенские литературоведы по-разному определяют жанр повести: «сатира» (А. Слодняк), «антиутопия» (Б. Грабнар), «утопическая сатира» (З. Ферконь), «сатирическая утопия» (Й. Погачник).

<sup>19</sup> *Slodnjak A.* Zgodovina slovenskega slovstva. Ljubljana, 1968. S. 257.

<sup>20</sup> *Mencinger J.* Zbrano delo. Ljubljana, 1962. Knj. 2. S. 316. Примечательно, что для регулирования отношений человека и общества, для определения степени лояльности отдельного номера (человека) к существующему мироустройству здесь успешно используется новейшее изобретение — «стул честной исповеди» (вариант современного детектора лжи).

<sup>21</sup> К жанру антиутопии относят это произведение исследователи Б. Грабнар и З. Ферконь, специально занимавшиеся этой проблематикой; ведущие словенские историки литературы не рассматривают «утопические» мотивы романа жанрообразующими и определяют его как «аллегорию» (Й. Погачник) или «народно-воспитательную повесть» (А. Слодняк).

<sup>22</sup> С. Шубиц — профессор университета в г. Грац; автор учебников по теоретической физике, химии и астрономии; активный защитник внедрения электричества в повседневную жизнь. Ему принадлежит вышедшая в Матице Словенской в 1875 г. научно-популярная книга «Телеграф. Его история и современное состояние», а также небольшие статьи в словенской прессе. См. об этом подробнее: *Grabnar B.* Op. cit. S. 100–102.

<sup>23</sup> *Ferkonj Z.* Op. cit. S. 414.

<sup>24</sup> *Ibid.* S. 414–415.

<sup>25</sup> *Шацкий Е.* Указ. соч. С. 132–146.

<sup>26</sup> *Аинса Ф.* Реконструкция утопии. М., 1999. С. 23.

<sup>27</sup> Цит. по: *Шацкий Е.* Указ. соч. С. 30.

<sup>28</sup> *Ferkonj Z.* Op. cit. S. 415.

**УТОПЛЕННИКИ УТОПИИ  
(О РАССКАЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА «РЕКА ПОТУДАНЬ»  
В СВЕТЕ ГОГОЛЕВСКОГО ТЕКСТА)**

Мотив утопии в рассказе Андрея Платонова «Река Потудань» (далее РП) неоднократно обращал на себя внимание исследователей творчества писателя<sup>1</sup>. Рассказ был написан в 1936 г. в Москве. Это было время, когда писатель полностью победил в Платонове инженера-мелиоратора, мечтатель-идеалист уступил место исследователю души, а среди персонажей возобладал тип странника и чудака, вытеснивший прометеевских героев предыдущего периода. Рассказ РП обозначил веку в отношении Платонова к любви и проблеме пола, столь значимым для предыдущего, воронежского периода: впервые в его творчестве тема сексуальной любви не означена отрицательно. Однако утопический компонент, определявший сюжеты его произведений предыдущего периода, сохранился, хотя и в преобразованной форме. Утопическая тема представлена здесь имплицитно — в эротическом коде любовно-лирической драмы. Подобная транспозиция утопического характерна и для других произведений мастера на любовные сюжеты, возникавшие в те годы (Фро, Афродита), и сама по себе не является чем-то необычным: она отсылает к комплексу платонических идей и соответствующих социально-политических метафор, которыми был проникнут климат эпохи и к которым Платонов был особенно чуток<sup>2</sup>.

Между тем представляет интерес план выражения, а именно организация мотивной структуры посредством слова «утопия», а также смыслообразующие проекции этой структуры. Иными словами, как сопрягаются между собой ведущие мотивы повествования, как они соотносятся с темой утопии и, наконец, какие неочевидные смыслы, в том числе относящиеся к сфере интертекстуальных связей, эта конфигурация мотивов выявляет.

Известно, что Платонов часто шифровал глубинный смысл своих произведений, топика и риторический message которых порой задавались развернутой идиомой или тропом<sup>3</sup>. Наблюдения над синтагматикой мотивов в РП предоставляют дополнительные аргументы в пользу того, что в поэтике Платонова существует зависимость между фигурой речи, с одной стороны, и геометрикой мотивной структуры, а также стоящей за ней идеологемой — с другой. Анализ мотивики Платонова важен для понимания тех перемен, которые произошли в утопии XX в.

как литературном жанре: последний часто соответствует риторике эпохи и задается ею. Зависимости, которые выявляются между сочетаемостью мотивов и планом референций, позволяют проникнуть в глубинные слои культуры 30-х годов и прояснить «тексты» самоописания эпохи.

Делались попытки прочтения рассказа в разных ключах: в аспекте влияний философии Н. Федорова (А. Тески)<sup>4</sup>, в диониссийском коде (Т. Сейфрид)<sup>5</sup>, в мифологическом ключе<sup>6</sup> (инициация), а также сквозь призму утопической темы<sup>7</sup>. Последняя трактовка – в плане эротико-утопическом – предполагает фокусировку на идее противоборствования платонической любви и любви как физической близости. Статистическое исследование текста, в частности в плане сочетаемости мотивов, помогает интегрировать все названные подходы.

Особой проблемой выступает при этом интертекстуальная «подкладка» повествования. Отсылки к литературной традиции здесь многочисленны: это пласт отечественной традиции – карамзинский («Бедная Лиза»), пушкинский («Повести Белкина», особенно «Станционный смотритель» и «Гробовщик»), гоголевский («Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Шинель»), текст Достоевского («Бедные люди», «Преступление и наказание»), наследие символизма (суммарно-нищеванский диониссизм), и фольклорно-сказочный, и эпический компоненты. Как и в других произведениях Платонова здесь разворачивается диалог с философией Н. Федорова, ощутимо также влияние идей В. Розанова. В данной работе мы ограничимся кругом гоголевских аллюзий, так как именно гоголевский текст РП представляется нам наиболее важным для понимания мотивики. Кроме того, в свернутом виде он содержит в себе все другие интертекстуальные компоненты – как фольклорно-мифологический пласт, так и литературную традицию, восходя по одну сторону хронологической оси к допушкинской поре, а по другую – определяя символистскую и особенно постсимволистскую эпоху XX в.<sup>8</sup>

Сюжет рассказа отличается классической простотой формы. Молодой человек, бывший красноармеец Никита Фирсов, возвращается с войны в родные места – уездный городок на берегу реки Потудань, где живет его отец, и поступает на работу плотником. Он встречает девушку Любу, которую знал когда-то в детстве, и она становится его невестой, а позднее женой. Однако в первую брачную ночь выясняется, что Никита не способен на сексуальный контакт. Никита в отчаянии. Однажды ночью он уходит из дома жены в соседнюю слободу Кантемировку, где в глубокой печали, потеряв дар речи, долго живет на базаре как нищий и за скудное пропитание чистит отхожие места. Там его встречает отец, который сообщает сыну, что его жена Люба, после исчезновения Никиты

думавшие, что он утопился, пыталась и сама утопиться, но ее спасли, и теперь она очень больна. Никита спешит домой и в первый раз физически овладевает своей женой. Рассказ принадлежит к редкому в творчестве Платонова типу произведений с «happy end'ной» концовкой.

Ключ к пониманию драматических событий рассказа дает первый абзац, состоящий всего из одного предложения: *Трава опять отфросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась*. Здесь имеют место все признаки поэтики Платонова, отмеченные в свое время Е. Толстой-Сегал<sup>9</sup>, а именно: анимация-антропоморфизация природы, песенный фольклор в расподобленном виде (ср. *позарастали стежки-дорожки*), нейтрализация авторской оценочной позиции (сочетание позитивного и негативного модуса: мотив запустения отмечен положительно), столкновение общей и частной семантики, эллипсоидность связей (инверсия причинно-следственных отношений: жизнь (трава) — смерть (война)). Активно используемая звукоподражательная аллитерация — сочетание звуков, напоминающих карканье воронья — задает атмосферу тревожного ожидания смерти (*тр-отр-гр-дрг-гр-пр-кр*).

Таким образом, первое предложение фокусирует в себе следующие концепты: *трава, дорога и война*. Общий фон определяется экзистенциальной ситуацией *жизнь/смерть*. Этот набор концептов можно переформулировать следующим образом: речь идет о *пути* (как возвращении) от смерти к жизни, причем, *путь* акцентирован сгущением валентностей лексемы *дорога* (их 4, в то время как у двух других лексем — по 2). Примем эту тему — *путь от смерти к жизни* — за ведущий лейтмотив повествования. Она получает развитие в следующем абзаце рассказа, где говорится о тех, кто возвращался с войны (*некоторые люди умерли в боях... кое-кто из демобилизованных еще не успел вернуться домой и шел теперь в старой шинели... Они шли с обмершим, удивленным сердцем... они шли теперь жить точно впервые, смутно помня себя...*).

Мотивы *пути и смерти* персонифицируются в герое — Никите Фирсове, возвращающемся с фронта домой (*По взгорью, что далеко простерто над рекою Потуданью, уже вторые сутки шел ко двору, в малоизвестный уездный город, бывший красноармеец Никита Фирсов... со скромным... печальным лицом... серые глаза глядели с угрюмым напряжением... точно пешеход был нездешний...*). Все характеристики Никиты — его нездешность, «бывшесть», печаль на лице, его путь издалека, продвижение вдоль реки Потудань, в семантике названия которой зафиксирована идея пограничья и обращенности к тому, что лежит *по ту сторону* от границы, — указывают на принадлежность героя сфере потустороннего.

Существует и много других указаний на то, что Никита принадлежит мифологически кодированному пространству смерти. Его связь с нижним миром обозначена, в частности, его хтонической природой, что находит выражение в сне Никиты: прилегшему отдохнуть от дальней дороги красноармейцу снится, что к нему в горло пробрался маленький полевой зверек и душит его<sup>10</sup> (*Ему приснился страшный сон, что его душит своею горячей шерстью маленькое, упитанное животное, вроде полевого зверька, откормившегося чистой пшеницей. Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло... Задохнувшись во сне, Фирсов хотел вскрикнуть, побежать, но зверек самостоятельно вырвался из него, слепой, жалкий, сам напуганный и дрожащий, и скрылся в темноте своей ночи*). Соединение во сне с мышью или крысой — крещение нижним миром (*слепой и жалкий, во тьме своей ночи*) — это инвариант в топике Платонова (ср. аналогичный мотив — сцену поедания героем крысы на помойке в рассказе «Мусорный ветер»).

Мотив смерти и нижнего мира закрепляется за главным персонажем в ходе дальнейшего повествования: он видит незримое (*Как только смерклось, Фирсов увидел свою родину в смутной, начавшейся ночи... небольшой город, почти невидимый сейчас благодаря темноте. Ни одного огня не горело там*)<sup>11</sup>. Парадоксальное увидел... незримый усилено сочетанием благодаря темноте. Посредством логико-временной инверсии устранена связка жизнь/смерть — герой родился на кровати своей покойной матери (*Отец слез с деревянной старой кровати, на которой он спал еще с покойной матерью всех своих сыновей, и сам Никита родился когда-то на этой же кровати*); при встрече с будущей невестой его первая ассоциация — женщины в гробах (*Никита сразу сжалился над Любой — он видел такие же платья на женщинах в гробах*); его сердце — как и река Потудань — лежит в погребении (*не одно его сердце лежит в погребении*); огорченный своим мужским бессилием, он порождает образы смерти — лепит из глины фигурки, напоминающие корень дерева, «мертвые вымыслы», погружающие в сон (=смерть) (*...он садился на пол и лепил из глины фигурки людей и разные предметы... просто мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать*). Важным указанием на отмеченность Никиты мотивом смерти является его немота в период его пребывания на базаре (*Сторож подумал, что это был немой человек... Немой глядел на сторожа туманными глазами... пусть немой доедает*). Эквивалентом смерти в мифологическом коде является также мотив мусора, с которым Никита идентифицируется (мно-

гократное мытье и выметание полов в доме Любы, а также ... он спал на крышке выгребной ямы за отхожим местом... днем ... надо навоз накладывать из кучи на коммунальную подводу... рыть новую яму для помоев и нечистот... «Нечего пачкать тюрьму таким человеком!» – решил следователь<sup>12</sup>. Таким образом, сочетаемость мотивов недвусмысленно указывает на скрытую мифопоэтику образа: Никита – мертвец, пришедший (или посланный) из потустороннего (нижнего) мира в мир живых; он – один из тех, кому с обмершим сердцем... велели идти... жить точно впервые.

Мотив смерти разлит по всему пространству повествования. Можно сказать, что топику рассказа определяет погребальный код. Война, обветшалый городок, смерть Любиной подруги, изготовление Никитой и его отцом гроба (вместе с параллелизмами шкаф=гроб, невеста=покойница, живот=лед, вода=кровь и др.), заледенелая река, Любина попытка самоубийства, символическая (психологический кризис) смерть Никиты на базаре и сам факт его импотенции – на всем лежит печать умирания и смерти.

Традиционным эквивалентом смерти выступает и сон, занимающий в повествовании – как и во всей топике Платонова – важнейшее место. Сон – это перманентное состояние персонажа: им отмечены как введение персонажа в действие, так и кульминационные моменты его трансформации (сон Никиты в начале рассказа, погруженность в сон отца Никиты в ожидании сына, сонливость Любы, сон как символическая смерть Никиты на базаре). Наконец, маркированным выступает нарушение сна в эпилоге – метафора пробуждения/оживления природных сил героя.

Сон увеличивает угол зрения нарратива. Он служит поводом для введения в повествование дополнительных мини-сюжетов. Так, помимо уже упоминавшегося сна Никиты, знаками виртуальной реальности предстают также бред Никиты во время болезни, воспоминания отца Никиты о неудавшемся сватовстве к матери Любы, рассказ отца о покушении Любы на самоубийство. Каждый из этих встроенных рассказов отмечен преобладанием того или иного мотива в форме ключевого слова. Так, сон Никиты определяется словом *задушить*, бред больного Никиты – словом *мухи*, вспоминая отца – словом *шкаф*, а рассказ о страданиях Любы – словом *река* и параллельной синтагмой *кровь горлом*. Парадигматический ряд, в который выстраиваются мотивы, с определенностью отсылает к теме смерти<sup>13</sup> (*задушить*, *мухи*, *кровь*) и границы как маркера загробного мира (*река* и ее эквивалент *кровь горлом*).

Вместе с тем тема смерти сопрягается и с другим парадигматическим рядом – с планом *утопии* (=душа, река). Прямая отсылка к утопии

как локусу нейтрализации жизни и смерти содержится в эпизоде, когда Никита и Люба ранней весной смотрят сквозь лед, как река несет свои воды в море, в счастливые края (*они наблюдали укромный поток воды и говорили, насколько счастлива река Потудань, потому что она уходит в море, и эта вода подо льдом будет течь мимо берегов далеких стран, в которых сейчас растут цветы и поют птицы*). Мотивом движения воды в океан отмечен и бред Никиты в состоянии болезни (*он взялся рукой за карман ее пальто, сшитого из красноармейской шинели, и держался за него, как утоmlенный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь. Болезнь все время стремилась увлечь его на сияющий пустой горизонт – в открытое море, чтоб он там отдохнул на медленных, тяжелых волнах*). Можно сказать, что план утопии задает вектор – движение в направлении преодоления циклического круговорота бытия. При этом отмечавшийся исследователями дионизизм, закрепленный за главным персонажем, в свете утопической нейтрализации жизни-смерти трансформируется в потусторонность Никиты, локализуя его существование за пределами бытийственных превращений<sup>14</sup> и акцентируя его inferнальность.

В рассказе содержатся недвусмысленные указания на inferнальную природу героя. Одним из таких указаний можно считать число «два» как обозначение inferнальной двойственности Никиты<sup>15</sup> (шел домой вторые сутки; пожегал после войны два дня; расценок ниже, чем у отца, в два раза; осталось на улице два человека; принес Любе две булочки за пазухой; ходил два раза на берег). Значимость числа «два» в поэтике Платонова неоднократно отмечалась исследователями<sup>16</sup>. Двойственность Никиты, помимо сопряженности с числом два, определяется и графической формой мотива половины как  $1/2$ , т. е. его половинчатостью.

Двойственность/половинчатость Никиты обусловлена его порочной природой. Так, возвратившийся с того мира, он не столько мертвый, сколько полумертвый/полуживой; он связан сразу с двумя противоположными стихиями – огнем и водой (Никита часто разводит огонь в печке, чтобы готовить еду, а в конце рассказа – чтобы был свет); при этом он постоянно носит воду и неразлучен с ней (*набрал воды, Никита зашел с полным ведром к отцу*), смотрится в воду и под лед, лежит на льду реки на животе (*Никита ложился животом и смотрел вниз под лед, где видно было, как тихо текла вода*) сопряженность лед=смерть + живот=жизнь, где лед как вода противопоставлен животу как огню). Inferнальная половинчатость Никиты в соединении с его принадлежностью огненно-водной стихии указывает на то, что на уровне мифологического кода в персонаже реализуется архетип водного Змия-поглотителя. Не случайно Люба говорит ему: *«Я не такая вкусная»*. На уровне мотивной струк-



туры в Никите реализуется принцип инверсии и инверсивно-конверсивной двойственности как мерцания смыслов.

Персонифицируя пограничье, *полумертвой/полуживой* Никита идет вдоль границы между двумя мирами, буквально не пересекая реки Потудань, равно как и другие персонажи (*Люба целый месяц по реке Потудана, по берегу, взад-вперед за сто верст ходила*). Остранение реалии – реки – до уровня глобальной метафоры-экзистенциала прослеживается во всем повествовании. В известной степени Никита сам – *река*. Знаменателен эпизод, когда через спящего Никиту переступает бродяга: здесь реализована характерная для Платонова склонность к каламбуру *брод-бродяга*. В этом эпизоде Никита является объектом, но не субъектом акта пересечения границы.

Двойственность Никиты, его эквивалентность реке (=воде) акцентируется и намеком на изначальную андрогинность этого персонажа, в котором акцентировано женское начало – ср. две булки как женская грудь (*...принес откуда-то две белые булки... Белые булки он положил себе за пазуху...*). Свойственная Никите пограничность, распространяясь на сферу телесности, определяет его асексуальность. В рассказе много и других пограничий, например, сношенная одежда, не столько скрывающая, сколько обнажающая тело, в чем пограничье выступает в форме экзистенциальной транспарентности – просвечивания-обнажения бытия (*Старый, худой человек был сейчас в подштанниках, от долгой носки и стирки они сели и сузились, поэтому приходились ему только до колен; австрийские башмаки... зашнурованные бечевой... сильно износились... кисейное бледное платье... доходило ей только до колен... не хватило материала*). Таким образом, старик-отец и девушка-невеста попадают в позицию эквивалентности по признаку обветшалости одежды, доходящей лишь *до колен*.

Пограничность Никиты, его принадлежность потустороннему миру, а также стихии воды непосредственно связывает его с ключевым «персонажем», каковым в рассказе является Река Потудань. В отношении к мотиву *реки-смерти* выстраивается и семантика любовной драмы. Оба героя – и Никита Фирсов, и Люба – в результате разворачивающихся событий крещены *рекой-утопией* и становятся *мертвецами/утопленниками*. *Утопленники* в связи с темой *утопии* встречаются и в других произведениях Платонова, где играют важную смыслообразующую роль. Так, несомненна связь утопической темы с мотивом утопленничества в романе «Чевенгур»: мотив *утопленника* (в начале отец, а в эпилоге сын топятя в озере) образуют рамку повествования. Таким образом, *утопленничество* как смертельное соитие с рекой, в РП маркирует *утопическую* проекцию любовной драмы<sup>17</sup>.

Вместе с тем свойственная поэтике Платонова амбивалентность, проявляется в инверсивно-реверсивной двойственности мотивного вектора — ведь в РП имеет место не столько *утопленничество*, сколько *нереализованное утопленничество*, параллельное мотиву нереализованной утопии, т. е. — *антиутопии*. Пришедший с того света Никита — ложный утопленник (во время болезни: *взялся за карман ее пальто... как утопленный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь; Думала, ты утонул и всплывешь, а она хотела тебя увидеть*), а находящаяся в этом мире Люба — утопленница несостоявшаяся (*А Люба жива? — В реке утопилась, — сказал отец. — Но рыбаки ее увидели и вытащили*). С точки зрения функциональной реализации мотива такая неполнота акции — остановка на пути к смерти — не так существенна. Важнее отмеченность самого мотива *утопленничества* в связи с пластом утопических коннотаций. Однако в структуре данного повествования подобная *недоутопленность* — состояние незавершенности — играет существенную роль. Она маркирует двойственность-пограничность статуса живых и мертвых, существующих в виртуальном пространстве по обе стороны реки Потудани. В *недоутопленности*, в нереализованности пересечения сакральной границы проступает мотив *возвращения*: спасенной из реки Любы, возвращенного из отхожего места на базаре Никиты. Вспомним, что мотивом *возвращения* отмечена и заставка рассказа.

Мотив *возвращения* очень значим для Платонова<sup>18</sup>. Однако почти каждый раз возвращение героев у Платонова влечет за собой новый уход, т. е. отрицается последующим ходом событий, а зачастую удваивается (ср. сюжеты рассказов «Возвращение», «Фро», а также многократные возвращения Дванова в романе «Чевенгур»). РП в этом отношении — не исключение. Никита тоже возвращается дважды: один раз — с войны, а затем — после ухода от жены — с базара. Между тем эти два возвращения не эквивалентны. В отличие от других возвращений у Платонова они не образуют симметрии сдвига, ибо первоначальное возвращение (с войны) как преодоление границы — переход мертвого Никиты в мир живых — содержит в себе конфликт (на котором и строится сюжетная коллизия) как необходимость преодолеть непреодолимое. Граница между двумя мирами кажется непроницаемой, и это метафорически описывается в эротическом коде, а именно как физическая несостоятельность молодого мужа. Что же касается второго возвращения (с базара), то оно оказывается ложным, ибо на этот раз Никита возвращается к иной Любе — Любе, «возвратившейся» из реки, т. е. — утопленнице. Разрешение семейной драмы супругов — успешный сексуальный акт — в мифологическом ключе формулируется как результат двойственного перехода (через ми-

фологическую границу): мертвого Никиты к утопившейся Любе (ее недоутопленность в данном случае не имеет значения — важен факт ее символического соития с сакральными водами) и одновременно ожившего (вышедшего из немоты и бессилия) Никиты к еще живой Любе. Счастливый финал рассказа следует в этом случае трактовать как инверсированное невозвращение. Счастливое соединение любящих становится возможным благодаря гомогенизации пространства, т. е. тому, что теперь они оба (мертвец Никита и утопленница Люба) принадлежат, наконец, единому пространству царства теней (M+M, где M — мертвый). При этом допустимо и обратное прочтение: если рассматривать инверсию в аспекте оживления Никиты (овладение сексуальной силой), то успех обретения Никитой статуса живого является результатом жертвенного поведения еще живой Любы (Ж+Ж, где Ж — живой).

Тема парадоксального двойственного возвращения как невозможности вернуться есть реализованная на уровне топики паремия, отсылающая к архетипу реки (с опорой на максимум о *невозможности дважды войти в одну воду*). В рассказе много и других каламбуров, имплицированных в топики. Так, центральный каламбур (*реализовать утопию = утопиться*) с антиутопической посылкой достаточно очевиден. Среди других — обыгрывание гротескно-траверсийного созвучия *говно-добро* (*Никита... хотел вечером запереть дверь в отхожее место, но оттуда послышался голос: — «Погоди, малый, замыкать!»... иль и отсюда добро воруют?*). Факт активного использования Платоновым каламбуров отмечался исследователями<sup>19</sup>. В большинстве этих каламбуров реализована геометрика инверсивно-реверсивной связи, т. е. акцентирована зеркальная симметрия.

В ключе игры слов звучит и семантика мотивов *река-речь*. Кульминационный момент рассказа — уход отчаявшегося Никиты из дома (читай: мертвеца, отчаявшегося прорвать «плевру» мира живых или пересечь метафорическую реку) сопровождается его *немотой*. Принимая предложенную В. Н. Топоровым этимологию, утверждающую родство между лексемами 'река' и 'речь', можно сказать, что в центральном эпизоде РП мы имеем дело с инверсией *речи в немоту* как параллелью *река=лед*. *Немота* может быть воспринята и как вторичное возвращение в небытие.

В распределении мотивов *немота* эквивалентна мотиву *пустота*. Лексема *пустота* очень значима для Платонова вообще и для РП в частности: вместе с производными (*пустой, пустырь*) она встречается в рассказе одиннадцать раз. *Пустота* отсылает к мотиву *смерти*, выступая как важнейший экзистенциал в топики Платонова. На это указывает

частотность слов с основой *пуст-*, а также широта ее семантического поля и соположенность с важнейшими концептами-экзистенциалами Платонова (*жизнь/смерть, трава, дорога, тело, свет/тьма*). Пустота, таким образом, оказывается концептом особой насыщенности. Этот мотив является семантическим эквивалентом обнуления смыслов в ходе реализации инверсии как главной составляющей формально-смыслового message'a рассказа и одновременно его приращением на новом уровне.

Обретение гармонии между оборотнем Никитой и русалкой Любой на уровне сюжета как раз и образует это приращение смысла: активизация инверсивных связей способствует переносу значений и определяет план утопии. Ключевым мотивом инверсий служит мотив *перешиваемой красноармейской шинели* Никиты, из которой он заказывает пальто для своей невесты, а позднее его самого опять переодевают в уже переделанную одежду (*кое-кто из демобилизованных еще не успел вернуться домой и шел теперь в старой шинели, с походной сумкой, в мягком шлеме или овечьей шапке; заказал сшить из своей красноармейской шинели женское пальто; Люба передела Никиту в свое пальто*). *Перелицовывание-переодевание* шинели, живых и мертвых, речи и немоты, добра и говна на фоне необратимости текущей в теплые страны реки может быть прочтено как инверсированная дистопия.

Мотивировкой указанной инверсированной дистопии служит языковая игра. В названии рассказа — гидроним Потудань — угадывается палиндром: Потудань — Утопия как *потуд/утоп*. Схема палиндрома, основанная на инверсии последовательности букв, представляет мотив утопии как инверсированной дистопии в риторическом коде. Таким образом, *неутопшие утопленники* РП — это анаграмматически зашифрованная и дважды развенчанная утопия.

Необычным в рассказе является то, что маркером утопического в РП выступает река, а не город или какое-либо место, как в предшествующих текстах Платонова («Чевенгур» и «Котлован»), т. е. не статический локус, а движение, путь, время. Вместе с тем в семантике гидронима Потудань акцентировано именно пространственное значение. Полнота логико-смысловых обращений (пространство/ время как статически-динамическое целое) отсылает к ведущему в рассказе мотиву *циклического круговорота*. В акцентировке граничности обращающихся пространственно-временных комплексов, звучит тема экзистенциального шва, разрыва, дисгармонии, т. е. нереализованной утопии. Последняя и является наиболее достоверным свидетельством существования. Погруженность в сон, полуявь, пограничность ситуаций, половинчатость эмоций, андрогинность персонажей, сумеречное сознание — одним словом,

вся стихия поту- и посу-данности, в которую погружены герои Платонова — это выражение состояния истончения экзистенции, ветхости мира, балансирующего на грани небытия. Кодирование утопического мотивом *реки* трансформирует у-топос в у-хронос<sup>20</sup> — и интегрирует их.

В центральном смыслообразующем палиндроме *потуд-утоп* и всей структуре инверсивных связей в мотивике РП ощутим мощный пласт литературной традиции, в частности связь с гоголевским текстом. В связи с утопической проблематикой мы остановимся лишь на двух обращенных к гоголевскому антецеденту<sup>21</sup> мотивах — *шинели* и *утопленнице*.

Соприкосновение РП с повестью Гоголя посредством прямой корреляции выступает в уподоблении шинель=жена (ср.: *С тех пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто бы он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним вместе проходить жизненную дорогу, — и подруга эта была никто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. — «Шинель»; Никита заказал шить из своей красноармейской шинели женское пальто для Любы — РП). Интертекстуальная связь РП с «Шинелью» обнаруживается и в отрицательной корреляции мотива *старая/новая шинель* как метафоре трансформации-инверсии пространства и времени (в повести Гоголя: изношенность старой шинели → невозможность обновить старую шинель → заказывается новая → утрата шинели как утрата жизни; в РП: изношенность старой одежды → заказывается переделка старого в новое (шинели в пальто) → заношенная сорочка (возвращение к старой одежде) как обретение новой жизни).*

Дезориентированность Никиты во внутреннем и внешнем пространстве (не знал, куда положить булки; не знал, где лежит мертвая подруга Любы, лепил *мертвые вымыслы*) и неопределенность его статуса в отношении к оппозициям *живые/мертвые, мужчины/женщины* противопоставлены однозначной определенности Любы: в эпизоде со смертью Жени за ней закреплено тождество *тьма=тишина* (*Люба неслышно появилась из тьмы перед Никитой*), и мотив *тьмы* в связи с Любой повторяется в эпилоге рассказа (*похудевшее тело ее озябло в прохладном сумраке позднего времени*). Семантическое ядро этой противопоставленности смещено в сторону Никиты: тему его транссексуализма венчает эпизод с его перешитой для Любы шинелью. Гоголевская тема *шинели* проступает здесь в своем прямом виде (шинель как символ экзистенциального пограничья, а также осмысление темы в отношении к оппозиции мужское/женское). Но вместе с тем гоголевская тема сама как бы перелицовывается-перешивается, ибо устраняется ведущая функция, закрепленная

за шинелью Акакия Акакиевича — защитить от холода (в РП: *пальто уже приготовили, а надобности, за теплым временем, в нем все еще не было*). Мотив шинели не случайно обозначен здесь в связи с мотивом опережения времени (*за теплым временем*): заданная смертью любвиной подруги тема прерванного течения времени, а также мотив *проницаемости* границ (тела и внешнего мира, женского и мужского, жизни и смерти) сопрягается с имплицированной утопией в мотиве *ожидания* (смерти или жизни — все равно) как трансцендентности — возможности преодоления трагедии существования. Этот ключ задан еще в начале — в интериоризации и интимизации внешнего (великого) и всеобщего (*почувствовали внутри себя великую всемирную надежду*). Гоголевский антецедент в теме перелицованной шинели выступает как маркер риторического message'a мотива, акцентируя лежащую в основе повествования фигуру палиндрома.

Очевидно, что шинельную аллюзию следует рассматривать на фоне универсального архаического мотива *перемены одежды* (облика) с целью изменения социальной и/или половой роли, влекущую за собой сущностное изменение субъекта<sup>22</sup>. Известно, что Гоголю в жизни были присущи наклонности трансвестизма<sup>23</sup>. В аспекте утопической линии в РП перелицованная шинель как мотив *выхода по ту сторону возможных миров* звучит не столько в коде дионисизма, сколько как *обнажение виртуального пространства*.

Мотив *раздевания* как освобождения от покровов видимого мира, а также *сношенной одежды* (обнажающей части тела как следствие душевной трансформации — вовлечение мира невидимого) вводит еще одну линию отсылок к Гоголю — противостояния/слияния *видимого и невидимого*, а также тему *прозрачности миров* (ср. в «Шинели»: *Акакий Акакиевич с некоторого времени стал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря не то, что он старался пробежать как можно скорее законное пространство. Он подумал, не заключается ли каких огрехов в его шинели. Рассмотрев ее хорошенько у себя дома, он открыл, что в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка: сукно до того истерлось, что сквозило, и подкладка распоролась<sup>24</sup>*). Следует обратить внимание на параллель *пробежать* (пересечь) *пространство* — *сделалась точная серпянка* как модель транспарентности миров. Если мотив тьмы закреплен преимущественно за Любой (как женским персонажем), Никита реализует тему света (=огня). В мифологическом коде Никита уподоблен Гефесту, ибо отчетливо выражена его связь со стихией огня (об этом упоминалось выше), а присущая персонажу древнегреческого пантеона хромота находит соот-

ветствие в сексуальной неполноценности платоновского героя (ср. традиционное для архаики уподобление фаллоса ноге).

Между тем, схема инверсии, которой подчинена мотивная структура РП, обнаруживается и здесь. Носитель *огня/света* Никита парадоксальным образом принадлежит нижнему миру, о чем шла речь выше, а также — что согласуется с предыдущим — наделен способностью видеть *невидимое* (свойство мертвеца). Его зрение тавтологически акцентировано уже с самого начала (*большие серые глаза глядели с угрюмым напряжением в спокойную, скучную природу однообразной страны*), и сразу вслед за мотивом глаза введен мотив зрения незримого (*Вдруг Фирсов поднялся и сел, тяжело, испуганно дыша, точно он запалился в невидимом беге и борьбе*, и далее — *Как только смерклось, Фирсов увидел свою родину в смутной, начавшейся ночи. То было покатое, медленное нагорье, подымавшееся от берегов Потудани к ржаным, возвышенным полям. На этом нагорье расположился небольшой город, почти невидимый сейчас благодаря темноте. Ни одного огня не горело там*). Акцентуация темы зрения как *видимого/невидимого* отсылает к гоголевскому Вию, прямые связи с которым обнаруживаются и в других произведениях А. Платонова — например, знаменитое гоголевское «поднимите мне веки» в инверсированной форме процитировано в Чевенгуре: — *Закрой мне зрение!* — и *глядел, не моргая, засыхающими глазами, без всякой дрожи век*. Способность видеть невидимое означает план интенциональности как утопическое начало. Мотив прозрачности-обнажения в РП расширяет код утопии до уровня христианской идеи трансцендентности.

Гоголевский текст «Шинель» и «Вий», выступает антецедентом и по отношению к другим произведениям Платонова. Так, мотив одноглазия Петровича в «Шинели» находит соответствие в мотиве *циклопа* в романе Платонова «Счастливая Москва» (*Древние люди, начавшие историю, тоже были техническими существами; греческие города, порты, лабиринты, даже гора Олимп — были сооружены циклопами, одноглазыми рабочими, у которых древними аристократами было выдавлено по одному зрачку — в знак того, что это — пролетариат, осужденный строить страны, жилища богов и корабли морей, и что одноглазым нет спасения. Прошло три или четыре тысячи лет, сто поколений, и потомки циклопов вышли из тьмы исторического лабиринта на свет природы, они удержали за собой одну шестую часть земли, и вся остальная земля живет лишь в ожидании их*). Функция Петровича как медиатора обнаруживает параллель к мотиву платоновского циклопа как агента реализованной утопии.

Не менее значимым в интертекстуальном отношении оказывается и мотив *утопленничества*. Параллель обнаруживается прежде всего в



мотивах любви попытке утопиться и гоголевской русалочьей теме («Майская ночь, или Утопленница»). Палиндром *потуд=утоп*, а также пароним *утопия=утопленник(-ца)* не случайно маркируют женскую ипостась смерти в воде. Водная стихия как женское начало многообразно выявлена в РП как сфера утопического. Утопическое как утопленничество находит своеобразное продолжение в западном современном авангарде: в виде инверсии женского утопленничества мотив *утопленников* выступает в фильме Питера Гринэвэя «16 утопленников», где женское начало выступает инициатором мужского утопленничества.

Анализ мотивики РП показывает, что свойственная Платонову звуковая образность слова доминирует в построении смысла. Мы начали свой анализ с аллитерации в заставке повествования. Звукопись, характерная для этого фрагмента, которая выступает в функции ключа к ведущей теме, на уровне ритмико-звуковой организации текста также обнаруживает родство Гоголю. Прием аллитерации в «Шинели» играет важнейшую роль в смысловой организации мотива [ср., например, обилие шипящих при первом описании Петровича, открывающих его инферальную (змеиную) природу: ...*Акакий Акакиевич прошел через кухню, не замеченный даже самую хозяйкою, и вступил наконец в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвергнувшего под себя ноги как турецкий паша*]. Звук *ш* маркирует тему шинели, предвосхищая звукописью будущее развитие сюжета — мотивы заказа новой шинели, ее трагическую роль в судьбе Акакия Акакиевича, а также — что обнаруживает большую близость к РП — тему персонажа загробного мира (ср. с аналогичной темой мертвеца в РП), охотящегося за чужими шинелями. Ритмизованная звукопись Гоголя, акцентирующая синтагматический план мотивики, обнаруживает свое соответствие поэтике А. Платонова, в прозе которого заметны принципы организации, свойственные поэзии<sup>25</sup>.

Гоголевский интертекст РП, как на уровне синтагматики, так и семантики мотивной структуры, помогает выявить глубинный смысл палиндрома-паронима «*утопленники Утопии*». Каламбур *утоп=потуд* и стоящие за ним смыслы выявляют значимость гоголевского текста не только в творчестве Платонова, но и во всей русской литературе конца 1920 — начала 1930-х годов. Дистопическая семантика на фоне мотива смерти, содержащиеся в рассказе Платонова, отсылают к идеям трансцендентности и погребальному коду советской культуры переломного в идеологическом и художественном отношении этапа, каковым явились конец 20 — начало 30-х годов, выступая как самоописание эпохи.

## Примечания

- <sup>1</sup> См., например: *Иванова Л. А.* Проблема дома и права в прозе А. Платонова 20–30-х годов («Чевенгур», «Река Потудань») // Творчество писателя и литературный процесс: Нравственно-философская проблематика в русской литературе XX века. Иваново, 1991. С. 47–58; *Корчагина Е. П.* О некоторых особенностях сказовой формы в рассказе «Река Потудань» // Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 107–116; *Семенова С. Г.* «Тайное тайных» Андрея Платонова (эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 51–72.
- <sup>2</sup> *Жолковский А. К.* «Фро»: пять прочтений // *Вопр. литературы.* 1989. №12. С. 23–49.
- <sup>3</sup> *Найман Э.* В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // *Новое литературное обозрение.* 1998. №32. С. 50–76; *Колесова Д. В.* Актуализация фольклорных фигур речи в тексте А. Платонова (на материале повести «Котлован») // Судьбы отечественной словесности XI–XX вв. Тез. докл. научн. конф. Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. СПб., 1994. С. 41–42.
- <sup>4</sup> *Teskey A.* Platonov and Fyodorov: The Influence of Christian Philosophy on a Soviet Writer. Avebury, 1982.
- <sup>5</sup> *Seifried Th.* Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992.
- <sup>6</sup> *Ibidem.*
- <sup>7</sup> *Najman E.* Andrej Platonov and the inadmissibility of desire // *Russian Literature.* 1998. Vol. XXXIII. P. 319–366.
- <sup>8</sup> О гоголевском тексте «Реки Потудани» сразу же после публикации сборника, название которому дала повесть, см.: *Адамович Р.* Шинель // Независимая газета. 1993. 1 сент. Адамович писал: «Все знают знаменитые слова о том, что русская литература вышла из гоголевской «Шинели». Но вот с Платоновым они опять приобретают значение...» (цит. по: *Корниенко Н. В.* Комментарии // Андрей Платонов. Взыскание погибших. Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. М., 1995. С. 663).
- <sup>9</sup> *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // *Slavica Ierusalimitana.* Jerusalem, 1978. P. 169–212.
- <sup>10</sup> Здесь обыграна паронимия *душить-душа*: о локализации души в горле по Платонову см.: *Михеев М. Ю.* Платоновская *душа* (или неполучившаяся утопия) // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 59–169.

- <sup>11</sup> Ср.: взаимная непроницаемость для зрения мира живых и мертвых в мифологических представлениях (см.: *Иванов Вяч. Вс.* Глаз // Мифы народов мира. М., 1988. Т. 1. С. 306–307).
- <sup>12</sup> О танатологической маркированности мусора в традиционной культуре и мифологических представлениях см.: *Stojkovic M.* Sobna prasina, smece, metla I smetliste // Zbornik za narod. Zagreb, 1935. Zivot XXX № 1. S. 17–31; *Зеленин Д. К.* Восточно-славянская этнография. М., 1991. С. 349; *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Веник // Словарь славянских древностей. М., 1995. Т. 1. С. 307–313.
- <sup>13</sup> Причем смерти – в системе христианского миропонимания – глобальной: смерти души (см. сноску 10).
- <sup>14</sup> Очевидны буддистские идеи Платонова, об этом см.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 47–83.
- <sup>15</sup> Как видим, христианская символика и аксиоматика весьма значимы для данного произведения, однако обсуждение этой проблемы выходит за рамки намеченных в нашей работе задач.
- <sup>16</sup> О двойственности см., например: о семантике имени Дванов: *Seifried Th.* Op. cit.; о символике числа «два» в связи с погребальной символикой: *Ristic V.* Lik u grotesknoj strukturi. Zagreb, 1995 (главы о Платонове); *Злыднева Н. В.* Семантика двойственности у А. Платонова и К. Петрова-Водкина // Сборник тезисов конференции Text/Swiat. Bydgoszcz, 2001.
- <sup>17</sup> Имеющая здесь место мифологическая универсалия сдвоенного мотива Эрос=Танатос содержит специфические интертекстуальные отсылки к «Бедной Лизе», «Медному всаднику», «Преступлению и наказанию», «Грозе». Тема утопленничества в реке в связи с любовной драмой, вместе с тем, сама по себе слишком тривиальна, связана с литературой низких жанров, чтобы быть предметом специального интертекстуального анализа. Интереснее другое – как автор разрушает канон мелодраматической коллизии, имплицитно в трагедию/фарс мотив позитивной социальной интенции – утопию.
- <sup>18</sup> Ср. мотив возвращения в рассказе «Фро», повести «Джан», романе «Чевенгур» (смерть в озере как возвращение сына к отцу – линия Дванова). Среди последних исследований о мотиве возвращения у Платонова см.: *Ливингстон А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 113–116.
- <sup>19</sup> *Найман Э.* В жопу прорубить окно...; *Друбек-Майер Н.* Россия – пустота в кишках мира // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–268.

- <sup>20</sup> То же мы видели на примере мотива Америки в топике А. Платонова (см.: *Злыднева Н. В.* «Америка» Андрея Платонова // Памяти Р. О. Якобсона. М., 1999. С. 874–883).
- <sup>21</sup> Об антецеденте в связи с проблемой интертекстуальности см.: *Смирнов И. П.* Порождение интертекста. СПб., 1995.
- <sup>22</sup> Эта универсалия проходит через двадцатый век, начиная с позднего символизма — раннего акмеизма (ср. отрицательные корреляции гумилевского текста «только змеи сбрасывают кожу, мы меняем души, не тела»).
- <sup>23</sup> См.: *Вересаев В. В.* Гоголь в жизни. М., 1990.
- <sup>24</sup> *Гоголь Н. В.* Шинель // *Гоголь Н. В.* Соб. соч.: В 6-ти т. М., 1952. Т. 3. С. 135.
- <sup>25</sup> *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.

## «УТОПИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА» И ЭСТЕТИКА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ВЕНГРИИ НАЧАЛА 1950-Х ГОДОВ

Эстетика социалистического реализма в период сталинского режима в СССР, ее влияние на литературно-художественный процесс в целом и на творчество отдельных художников, едва ли не исключительный по своему драматизму опыт взаимоотношений власти и творческой интеллигенции, политики и художественной культуры в Советском Союзе 1930 — первой половины 1950-х годов стали с конца 1980-х годов предметом обширной литературы<sup>1</sup>.

При всем обилии работ, написанных на отечественном, советском материале, феномен, который можно условно назвать эстетикой сталинизма, не может быть изучен с максимальной полнотой без обращения к опыту типологически близких сталинскому в СССР и политически зависимых от него восточноевропейских режимов. В данной статье речь пойдет о преломлении некоторых общих закономерностей тоталитарного искусства в конкретно-исторических условиях Венгрии, где с конца 1940-х годов была перенята сталинская модель социализма. Прочно утвердившись у власти, лидеры венгерской компартии отбросили идею единого «народного фронта» как утратившую актуальность. Одновременно они пересмотрели и основополагающие установки культурной политики. Если ранее, до установления монополии одной идеологии, руководство партии было вынуждено считаться с идейным плюрализмом среди творческой интеллигенции, то теперь оно уже не испытывало прежней (в тактическом плане) необходимости в этом. Не у дел в новых условиях оказывается и Д. Лукач, его казавшиеся все более подозрительными идеи «реальной демократии». В статье 1950 г., призванной подвести итоги «дискуссии о Лукаче», главный идеолог партии Й. Реваи отмечал, что в силу специфики конкретных венгерских условий (отсутствие гражданской войны и т. д.) утверждение гегемонии социалистического искусства в Венгрии «может быть относительно более мирным», чем в СССР, и «в целом... более быстрым»<sup>2</sup>, оно не будет сопровождаться столь же острой групповой борьбой, как в СССР, «попутчики» займут значительно меньшее место в литературно-художественной жизни. Пребывание в попутчиках — лишь временное состояние, писал Реваи, так как «развиваться по пути к социалистическому реализму, к партийной литературе побуждаем не только мы, сама жизнь»<sup>3</sup>.

Что же представляла собой в действительности та новая концепция человека, то новое мировоззрение, к овладению которым, выступая от имени «самой жизни», так настойчиво призывал художников главный идеолог венгерского коммунистического режима? Общая для всех граждан строящегося социалистического общества установка на усвоение марксизма (конечно же, в его официальном толковании) дополнялась по отношению к художникам специфическим требованием — взять на вооружение метод социалистического реализма как наиболее «передовой», в полной мере соответствующий «высоте» стоящих перед обществом задач. Курсу партийного руководства, избравшего в качестве образца сталинскую модель социализма, соответствовала концепция социалистического реализма, сформировавшаяся в 1930–1940-е годы в СССР и нашедшая законченное выражение в выступлениях А. Жданова первых послевоенных лет и соответствующих партийных постановлениях. Еще весной 1948 г., за несколько месяцев до поворотного июньского Объединительного съезда коммунистов и левых социал-демократов, коммунистический лидер М. Ракоши упрекал марксистскую интеллигенцию Венгрии в приверженности многим «устаревшим» теориям (и в частности теории народного фронта), тогда как марксистская мысль СССР обогатилась за последнее время, по его мнению, «новыми достижениями», среди которых он выделил небезызвестные постановления ВКП(б) по вопросам литературы и искусства 1946–1948 гг.<sup>4</sup>

В чем же заключалась суть насаждавшейся сверху эстетики? Прежде всего вопреки сущности понятия «реализм» и, как правило, вопреки собственным декларациям эстетика социалистического реализма ориентировала отнюдь не на отображение объективно данной реальной действительности во всем многообразии ее глубинных социальных связей, а на создание «картины мира», соответствующей представлениям партийной верхушки об идеальном обществе. Это признал впоследствии в мемуарах 1970-х годов М. Хорват: «Действительность (для художников. — А. С.) была такой, какой мы, политики, ее хотели видеть»<sup>5</sup>. Реалистический характер метода не переставал, однако, декларироваться, и создаваемые литературой, искусством, внедряемые ими в массовое сознание идеальные образы преподносились отнюдь не как удаленные от жизни. Напротив, грань между реальностью и идеалом сознательно размывалась, идеальное состояние изображалось как уже достигнутое или близкое к достижению. Здесь приходил на помощь заимствованный из арсенала современной советской эстетики тезис о революционном романтизме как неотъемлемой составной части метода социалистического реализма. «Уже давно позади то время, когда лите-

ратура... догоняла жизнь», теперь она должна опережать ее, заметил в одной из статей редактор еженедельника Союза венгерских писателей «Иродалми уйшаг» Б. Иллеш (в прошлом видный представитель венгерской литературной эмиграции в СССР, на рубеже 1920–1930-х годов один из лидеров Международной организации революционных писателей)<sup>6</sup>. «Надо показывать те тенденции в действительности, которые сегодня еще не стали везде господствующими, но завтра, несомненно, станут», — отмечалось в резолюции съезда венгерских писателей в 1951 г.<sup>7</sup> Применительно к эстетическим установкам начала 1950-х годов можно говорить не просто об абсолютизации прогностической функции искусства, безусловно, имеющей право на существование, а о сознательном искажении картины, выдававшейся за реальную. Размывание граней между наличествующим и должным, искусственное привнесение перспективы в изображаемую реальность подавляли реалистическое начало в литературе, таили в себе угрозу приукрашивания действительности.

Следует сказать, что тенденция, о которой идет речь, явно шла вразрез представлениям Д. Лукача, подчеркивавшего, что писатель-реалист «не может изображать перспективу будущего иначе, как в виде более или менее заметного, обозначившегося направления развития изображаемого настоящего»<sup>8</sup>. В своих статьях конца 1940-х годов крупнейший венгерский философ-марксист неоднократно предостерегал от подобного смещения ориентиров в литературе, претендующей быть реалистической, т. е. провозглашающей своим художественным методом типизацию фактов действительности.

На практике в культурной политике начала 1950-х годов доминировало, однако, совсем иное понимание задач литературы. Призывая художников «опережать свое время», официальная литературная критика принимала в штыки попытки некоторых писателей (Т. Дери, П. Вереша, И. Эркеня и др.) глубже вникнуть в суть происходящих в обществе перемен, увидеть в социальной действительности противоречивые тенденции. Даже в тех случаях, когда и речи не могло быть об антисоциалистической тенденциозности, с журнальных страниц звучали обвинения в очернительстве.

Идеальная действительность немислима без идеальных героев. Кто может быть положительным персонажем литературы социалистического реализма? — спрашивал Реваи и сам же отвечал: «стахановец, тракторист, партийный работник, воин, добросовестная работница»<sup>9</sup>, но прежде всего «рабочий человек, выполняющий 5-летний план, показываемый во всем многообразии его общественной жизни и духовного мира»<sup>10</sup>. Последнее замечание немаловажно — только тот, кто «без вся-



кого сомнения служит партии, целям социалистического строительства»<sup>11</sup>, достоин, по мнению Реваи, стать положительным образом литературы социалистического реализма. Не менее характерны слова одного из критиков: «...колеблющегося героя я всегда связывал... с реакционным буржуазным декадансом»<sup>12</sup>. Подобные предписания призывали художников создавать персонажи, лишенные каких-либо душевных изъянов, т. е. образы одномерные, схематичные, психологически неубедительные. Одной из причин резкой критики Реваи и других в адрес романа Т. Дери «Ответ» (1952) была симпатия автора к одному из своих героев — рефлексирующему, исполненному душевных метаний интеллигенту<sup>13</sup>. Требование максимально упростить духовный мир персонажей художественных произведений, освободить их от естественных человеческих слабостей, страстей, внутренних противоречий становится чуть ли не общим местом литературной критики<sup>14</sup>. Причем для подкрепления подобных стереотипов положительного героя конкретным творческим опытом критика обращалась к произведениям современной советской литературы, которая, согласно представлениям Хорвата, спорившего по данному вопросу с Лукачем, стояла на «несравнимо более высоком уровне», нежели классика «буржуазного» искусства. Книги В. Ажаева, С. Бабаевского и др. расценивались как образцовые, в то время как «Тихий Дон» М. Шолохова, герой которого так и не смог найти себя в новой жизни, оценивался Хорватом как роман, при всех его «сильных сторонах» не являющийся примером для молодых писателей<sup>15</sup>.

Персонажи художественных произведений, выполненных по канонам эстетики социалистического реализма, не были, как правило, индивидуализированы. Каждый из них выступал как носитель определенной социальной роли, функции, и любая из этих ролей требовала для своего воплощения стереотипного набора приемов. Особенно явно это, конечно же, проявилось в пластических искусствах — стандартизированные портреты и бюсты плечистых стахановцев, улыбающихся колхозниц, мускулистых девушек с веслом не только наводнили картинные галереи, но и перешагнули за их стены, использовались в художественном оформлении площадей и скверов в новых районах. За доминировавшими в художественной культуре современными советскими образцами зачастую совершенно исчезала национальная специфика в искусстве.

«Картина мира», декларируемая официальной эстетикой, неизбежно носила иерархический характер. Верхнюю ступень пирамиды занимал вождь, олицетворявший всю мощь тоталитарной власти и господствующей идеологии. При этом положение Венгрии как страны политически зависимой от своего северо-восточного соседа вносило в

иерархию некоторую специфику в сравнении с СССР, делало вершину как бы двухступенчатой (над «лучшим венгерским учеником товарища Сталина», как называла в те годы Ракоши венгерская пресса, возвышался сам «отец народов»). Виднейшее место среди жанров официального искусства занял парадный портрет — к образам вождей обращаются в эти годы многие художники и скульпторы<sup>16</sup>. Из фонда культурного наследия актуализируется традиция академизма и неоклассицизма — не удивительно, ведь именно эти художественные течения лучше всего способны были выразить идею сильной централизованной власти, незыблемости государственного строя. В высшей степени показательно, что один из придворных скульпторов регента Хорти Ж. Кишфалуди Штробль всего через каких-нибудь 7–8 лет вполне пришелся ко двору генсеку Ракоши.

Образ главного героя, наделенного сверхъестественными качествами, возвышающегося над рядовой массой, составляющей обычно лишь фон для его действий, вообще был весьма характерен для художественного сознания эпохи. Реваи, выступая в 1949 г. на открытии выставки современного советского искусства, говорил об умении советских художников отображать «историю в больших руководителях»<sup>17</sup> как об их огромном достоинстве. Его призывам последовали многие венгерские живописцы, обратившиеся к показу ключевых событий национальной истории исключительно через образы вождей. Проблема отношений вождя и народа всплывала в директивных установках и позже. Так, посетивший одну из выставок М. Хорват, попытавшись оценить крупноформатную картину Д. Кадара и Д. Конечны «Перед бурей» (о выступлении участников восстания Д. Дожи в 1514 г.), отметил в качестве недостатка то, что народные вожди не выделяются из основной массы. Хорошо изучив реалии той эпохи, быт и одежду XVI в., живописцы показали непонимание «нашего текущего момента», особенностей нашей сегодняшней революции, заметил Хорват<sup>18</sup>. Вместе с тем строгая нормативность эстетики «соцреализма» отнюдь не исключала многообразия жанров, причем наряду с высокими жанрами (парадные портреты, оды вождям, жизнеописания героев и т. д.) имели право на существование и низкие (например кинокомедии), как правило, ничуть не менее насыщенные политико-идеологическим содержанием, но преподносившие его в иной форме.

Помимо создания и поддержания в общественном сознании идеальной «картины мира» перед искусством ставились и более прагматические задачи. Речь идет о необходимости реагировать на текущий политический заказ, обслуживать меняющуюся политико-идеологи-

ческую конъюнктуру, переводя в художественно-образный ряд партийные постановления и скороспелые лозунги. «Иногда и хорошо выбранная пьеса, хотя в целом и способствует политическому воспитанию наших трудящихся, повышает их сознательность, в то же время отнюдь не всегда помогает в непосредственном решении возникающих перед нами новых проблем», — говорилось в установочной статье по вопросам театра<sup>19</sup>.

В начале 1950-х годов искусству предписывалось «идти в ногу со временем». «Необходимо, чтобы наши писатели ориентировались прежде всего на современные темы»<sup>20</sup>, — отмечалось в материалах писательского съезда весной 1951 г. Им следует рассказывать «о социалистическом соревновании, о бригадах, о жизни молодежи, о шахтерах, о сталеварах, о строителях»<sup>21</sup>, так как «социалистическое строительство, борьба за мир и новый положительный герой, его развитие, борьба, победа должны стать главной темой нашей литературы»<sup>22</sup>. Если Д. Лукач считал, что «вопрос о социалистическом реализме не есть вопрос о теме»<sup>23</sup>, то М. Хорват, напротив, полагал, что круг «основных направлений» современной венгерской литературы определен 5-летним экономическим планом, те же писатели, кому изображение «нашей социалистической действительности представляется «смирительной рубашкой», едва ли могут найти место в нашей литературе»<sup>24</sup>. Установка на социальную содержательность искусства, доведенная до абсурда, оборачивалась высокомерно-пренебрежительным отношением к изображению частной жизни, внутреннего мира человека. «Наша поэзия, — писал Реваи, должна выражать не личные эмоции, а большие общие чувства народа»<sup>25</sup>. Следуя указаниям своего главного идеолога, некоторые критики упрекали поэтов в том, что они в период войны в Корее позволяют себе писать стихи о любви.

Попытки придать художественному образу идеологическую нагрузку и даже агитационно-пропагандистское звучание не ограничивались сферой художественной литературы, изобразительного искусства, музыки, театра, они распространялись даже на архитектуру. В 1950 г. по инициативе Реваи была развернута кампания борьбы с конструктивизмом и функционализмом, господствовавшими в венгерской архитектуре после 1945 г., в качестве идеала выдвинуты современные советские образцы в духе неоклассицизма и поверхностной эклектики.

Пример архитектуры особенно отчетливо показывает, что культурная политика коммунистического режима предъявляла свои требования отнюдь не только к содержанию художественных произведений. Не менее явно ущербная нормативность господствующей эстетической

концепции проявлялась в отношении к форме, художественным средствам. В прямом противоречии со взглядами Лукача, для которого формальный аспект имел сугубо подчиненное значение, официозная эстетика начала 1950-х годов стремилась навязать художнику узкий набор приемов, якобы пригодных для решения любой творческой задачи, поставленной в русле реалистического метода. Главным достоинством современной советской живописи Реваи считал то, что на картинах «предметы не расплываются... они те же, что в действительности. Рисунок строгий и четкий, формы не разрушаются, соответствуют действительности»<sup>26</sup>. М. Хорват со всей откровенностью говорил о фотографичности как основном критерии ценности искусства социалистического реализма. Принцип изображения жизни в формах самой жизни, который Лукач ставил в зависимость от состояния общества, расклада социальных сил, конкретных форм проявления социальных антагонизмов, теперь абсолютизировался безотносительно к конкретно-исторической ситуации, расширение художественной условности (даже в рамках реалистического метода) считалось неоправданным. При этом обычно ссылались на требования общедоступности, близости народу (для каждого вида искусств устанавливались свои критерии общедоступности – для музыки, например, требование мелодичности). «Высокое идейное содержание, недвусмысленная, твердая позиция, язык, стиль и форма настолько простые, чтобы... воздействовать в социалистическом духе на миллионы читателей», – именно в этом, по мнению Б. Иллеша, состояла задача литературы социалистического реализма<sup>27</sup>.

Одним из распространенных жанров литературной, художественной критики становятся «письма трудящихся». И в этой связи возникает важный вопрос: как влиял на искусство начала 1950-х годов (и на творцов, и на аудиторию) социально-психологический климат, настрой эпохи, было ли это искусство, подгонявшее и «опережавшее» жизнь, только плодом лицемерия или иногда хотя бы в некоторой мере отражало надежды, иллюзии, ожидания, характерные для тех лет?

Есть основания утверждать, что атмосфера революционной эпохи с присущим ей острым противостоянием двух политических лагерей объективно располагала авторов к предельной тенденциозности, к определенности оценок вплоть до отсутствия «полутонов» в изображении, плакатного противопоставления позитивных и негативных, «своих» и «чужих» персонажей. При этом господствовавшее противоречие между двумя лагерями, двумя системами ценностей могло проецироваться в восприятии отнюдь не малочисленных сторонников коммунистического режима и на внутренние противоречия нового общества. Эти последние

(и в частности возникновение враждебного массам бюрократического нароста) зачастую воспринимались ими как унаследованные от капитализма. Новое общественное состояние предстало, таким образом, как лишенное своих имманентных противоречий, что находило отражение и в художественной культуре. Говоря о настроениях масс в переломную, революционную эпоху, надо иметь в виду и тот характерный социально-психологический феномен, когда происходящие коренные социально-экономические преобразования (а в Венгрии они были значительными начиная уже с 1945 г.) приближают в сознании многих людей идеальное состояние, делают более зыбкими и подвижными границы между реальным и идеальным, так что сама действительность начинает восприниматься в идеализированных, романтических, утопических формах. Образ будущего (как правило, «светлого будущего») в такие эпохи и помимо усилий культурной политики, о которых уже говорилось, занимает видное место в общественном сознании, а настоящее воспринимается в координатах идеального, видится не как ценное само по себе, а только как временное, переходное положение, одна из ступеней на пути к идеалу. При таком восприятии реальности неизбежны искажение, абберрация зрения, подмена сущего должным, и это в той или иной мере характерно и для обыденного, повседневного и для художественного сознания.

В конце кадаровской эпохи некоторые венгерские исследователи (например видный литературовед И. Кирай) писали об эмоциональном подъеме, охватившем значительную часть населения страны в период определенных экономических успехов 1946–1948 гг., когда страна в течение считанных лет не только преодолела экономическую разруху, но и достигла предвоенного уровня в развитии промышленности. Этот настрой не мог не найти своего проявления и в художественной культуре. По мнению Кирая, впрочем, оспариваемому некоторыми другими исследователями, искренний оптимизм, вера в «светлое будущее», скорое торжество социалистических идеалов на некоторое время овладели и кое-кем из зрелых художников (даже не столько известный процесс по делу Райка и другие политические репрессии 1949–1950 гг., сколько крах экономической политики Ракоши в 1951–1952 гг. смогли, считает Кирай, поколебать этот настрой). Тем более такой оптимизм был характерен для молодых художников рабоче-крестьянского происхождения, после 1945 г. довольно активно вступавших в творческую жизнь<sup>28</sup>. И дело здесь было отнюдь не только в особенностях субъективного восприятия, но в чем-то большем. Глубоко прав, на наш взгляд, киновед Л. Тот, который пишет, что находившаяся в состоянии разрухи «страна, борющаяся с тысячью проблем, нуждалась в оптимистической

перспективе»<sup>29</sup>. Вспомним в этой связи об успехе в послевоенном советском прокате фильма «Кубанские казаки», а тем более зарубежных кинолент типа «Девушки моей мечты».

Но одно дело потребность в оптимистической перспективе, а также временный эмоциональный подъем, революционно-романтический настрой, питаемый быстрыми социальными переменами, видимым ускорением общественного развития. И совсем другое дело — сознательная эксплуатация этого социально-психологического феномена в целях создания эстетической системы, призванной увести художника от познания социальной действительности.

По-разному реагировали на поворот в культурной политике представители творческой интеллигенции. Даже те из них, кто до поры до времени искренне верил в возможность построения социализма и связывал такую перспективу с силами, стоявшими у власти, не были, как правило, настроены на отказ от своих наработанных творческих принципов, тем более в угоду столь безжизненной нормативной концепции. Но простора для маневра оставалось все меньше и меньше. Хотя Реваи и утверждал, что «новую социалистическую литературу невозможно создать с помощью административных мер»<sup>30</sup>, в реальности все обстояло по-другому. Художники, не желавшие следовать официальным установкам, постепенно вытеснялись из культурной жизни в результате закрытия журналов, пересмотра книгоиздательских планов, усиления цензуры (в числе изданий, переставших выходить, оказался и «Форум» Д. Лукача, закрытый в 1950 г.). Едва ли будет преувеличением говорить о глубоком упадке венгерской художественной культуры в 1949–1953 гг. На несколько лет оказались исключенными из литературной жизни (в лучшем случае оттесненными на ее периферию) такие ведущие писатели, как Л. Кашшак, Ш. Вереш, А. Тамаши, Е. Тершански и др. Выдающийся мастер психологического романа Л. Немет занимался почти исключительно переводами русской литературной классики. В труднейших условиях приходилось работать другому корифею венгерской прозы, Т. Дери. Вскоре после выхода в 1952 г. второй части романа «Ответ» писатель, и ранее критиковавшийся за «флоберовскую беспристрастность», «аристократизм», неуважение к вкусам массового читателя, становится объектом ожесточенной травли. Устами Реваи он был обвинен в очернении истории венгерского рабочего движения — основанием для этого послужил показ в романе сектантских тенденций в деятельности ВКП. Еще один большой прозаик, Л. Надь, стал мишенью критических выпадов за «циничный» «буржуазный» объективизм, упорное нежелание вносить в свои произведения пафос революционной романтики.

На рубеже 1940–1950-х годов в результате реорганизации Союза венгерских писателей многие видные литераторы остаются за бортом этого творческого объединения. В условиях установившейся как раз к этому времени государственной монополии на книгоиздательскую деятельность это по сути дела означало лишение возможности издавать свои произведения. Не только писатели, но и многие живописцы, скульпторы, архитекторы, композиторы вследствие аналогичных чисток потеряли возможность зарабатывать себе на жизнь творческим трудом, перешли в категорию лиц со случайными доходами, недовольных устоями режима. Впрочем, процесс, о котором идет речь, представлялся руководством культурной политикой совершенно естественным. Как писал Реваи, с началом кардинальных перемен у многих художников ушла почва из-под ног и они только после основательной идейной переориентации смогут найти свое место в культурной жизни<sup>31</sup>.

В 1950 г. М. Хорват с удовлетворением отмечал: на литературном фронте одержана победа – «социалистический реализм» стоит на «непоколебимо твердой» почве, занял ведущее положение в литературной жизни; достигнуто единство сил литературы на платформе «социалистического реализма». То обстоятельство, что в результате одержанной «победы» венгерская литература (и художественная культура в целом) на время лишилась многих имен, составлявших ее гордость, ими не принималось во внимание.

Исключение из активной творческой жизни многих талантливых художников привело к резкому снижению ценностных критериев в литературе и искусстве, чему не могла не способствовать и деятельность критики, как уже отмечалось, выдававшей за образцы произведения, несшие на себе следы нормативных предписаний<sup>32</sup>. Торжествовали лакировочные тенденции. Широким потоком выходили романы, пьесы, фильмы, по преимуществу на производственную тему, созданные по рецептам пресловутой «теории бесконфликтности». Нормой становятся парадность, сглаживание «острых углов», стремление всячески избегать показа негативных явлений, тенденция демонстрировать обнаженность авторской позиции путем плакатного противопоставления положительных и отрицательных персонажей. Поэзия отличалась чрезмерной повествовательностью, снижением лирического начала, выходило очень много стихов агитационного характера, стереотипных по своему художественному решению. Сводятся на нет искания в области художественной формы – по отношению ко всем видам искусства можно говорить о разрыве с обширным пластом традиции мировой художественной культуры, о насильственном вытеснении из арсенала художественных



средств того нового и ценного, что принесло искусство конца XIX — первой половины XX в. При этом в официальную эстетическую концепцию не вписывались и некоторые крупные деятели социалистической культуры, склонявшиеся к формальному экспериментированию — Б. Брехт, П. Элюар. Явно недооценивалась и собственная венгерская традиция пролетарского авангарда.

Наиболее значительные произведения из числа созданных в Венгрии в конце 1940 — начале 1950-х годов, как правило, не укладывались в прокрустово ложе схем нормативной эстетики, не отвечали ни содержательным установкам, ни формальным канонам. Тем самым они, например роман Т. Дери «Ответ», его же рассказ «Белый мотылек», новелла И. Эркеня «Фиолетовые чернила», некоторые произведения Ф. Юхаса, И. Шаркади и др., давали повод для самой разнузданной критики, направлявшейся сверху и не гнушавшейся политических обвинений.

Вульгарный характер господствовавших концепций художественной культуры проявился в начале 1950-х годов не только в оценках текущего творческого процесса, но и в отношении к культурному наследию. Так, весь обширный период в развитии западноевропейской художественной культуры начиная с последней трети XIX в. расценивался как полоса тотального упадка и деградации литературы и искусства, на фоне которых выделяются лишь произведения художников, связанных с рабочим движением (или, во всяком случае, близких ему)<sup>33</sup>.

Недооценка эстетических и переоценка идейных критериев, предельно узкое понимание реалистического метода характеризовали и отношение к национальной культурной традиции. По инициативе Хорвата на рубеже 1940–1950-х годов выдвигается лозунг «Наше знамя — Петефи». Основанием для этого послужила не только революционная страстность, но и простота языка, предельная ясность и пластичность образов великого поэта, провозглашенного в это время предтечей «социалистического реализма». Но наследие Петефи трактовалось односторонне. В нем видели только революционного поэта. Петефи-лирик оставался на втором плане. Кроме того, биография Петефи насильственно освобождалась от органически присущих его творческому развитию внутренних душевных конфликтов.

«Наше главное требование к работникам культуры... состоит в том, чтобы они учились у советской культуры, чтобы отныне не на Париж, а на Москву обращали свои взоры», — заявлял Реваи в октябре 1949 г. на открытии выставки современной советской живописи и скульптуры<sup>34</sup>. Русская классика (литературная, музыкальная) также в эти годы получила в Венгрии более широкое распространение, и это было

фактом позитивным, несмотря даже на то, что наследие русской культуры преподносилось в соответствии с той господствовавшей концепцией культурного наследия, которая оставляла за бортом подлинные шедевры. Главный упор в пропаганде делался все же не на классику, а на современную советскую культуру, официально признанную сталинским режимом<sup>35</sup>. Ясно, что далеко не все приходившее с Востока могло увлечь венгерскую публику высоким художественным совершенством. Перенасыщение культурой социалистического реализма сопровождалось резким отторжением этой культуры, опиравшейся на советские образцы. В немалой мере этому способствовало и быстрое разочарование в скором торжестве коммунистических идеалов многих из тех, кто поначалу им был привержен.

Поворот к принципиально новой ситуации в литературной, художественной жизни начался только с лета 1953 г. К этому времени уже довольно явно обозначились первые симптомы кризиса нового режима. Социальная утопия, воплощение которой в самом обозримом будущем было поставлено на повестку дня силами, стоявшими у власти, все более отчетливо обнаруживала свою несбыточность. В первую очередь это проявилось в крахе волюнтаристской экономической политики, в провале курса на превращение Венгрии в «страну железа и стали» в течение нескольких лет. В этих условиях носителям утопического сознания (как во властных структурах, так и вне их) пришлось пролонгировать временные векселя своих ожиданий.

## Примечания

<sup>1</sup> Из многочисленных работ 1990-х годов хотелось бы выделить глубокие исследования Е. Добренко: *Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении.* München, 1993; *Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы.* Спб., 1997.

<sup>2</sup> Révai J. Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950. 308. o.

<sup>3</sup> Ibid. S. 309. o.

<sup>4</sup> Szabad Nép. 1948. Marc. 7.

<sup>5</sup> Kritika. Budapest, 1975. № 11. 19 o.

<sup>6</sup> Irodalmi Újság Budapest, 1950. Nov. 2.

<sup>7</sup> Szabad Nép. 1951. Apr. 28.

<sup>8</sup> Цит. по: Пути художественного прогресса. М., 1978. С. 119.

<sup>9</sup> Szabad Művészet. Budapest, 1950. № 8. 2 o.

<sup>10</sup> Цит. по: A magyar irodalom története. 1945–1975. 1 köt. 397. o.

- <sup>11</sup> Цит. по: *Király I.* Az «ötvenes évek». Megjegyzések egy tanulmányhoz // *Jelenkor.* Pécs, № 11. 1010 о.
- <sup>12</sup> Цит. по: *A magyar irodalom története.* 1945–1975. 1 köt. 396. о.
- <sup>13</sup> *Révai J.* Megjegyzések egy regényhez // *Társadalmi Szemle.* Budapest, 1952. № 8–9, 741–761. о.
- <sup>14</sup> Вот рецензия газеты «Сабад неп», главного органа ВПТ, на роман писателя И. Шаркади «Путь Яноша Гаала» (*Szabad Nép.* 1951. Jan.6). Герой этого романа — крестьянин, после долгих «исканий» принявший новую власть. Ортодоксальной эстетикой начала 1950-х годов в принципе не возбранялось показывать положительного героя не в уже сложившемся виде, а в процессе становления. Поэтому в выборе темы, фабуле романа Шаркади нет, казалось бы, противоречия с нормами социалистического реализма. И все-таки рецензент высказывает автору ряд упреков, например: почему герой романа очень долго испытывал какое-то сомнение, не решаясь встать на сторону пролетарской власти, почему так мало ярких образов коммунистов, почему автор прослеживает путь Гаала только до порога «новой жизни» и в романе отсутствуют яркие картины современной действительности? Так нормативная эстетика калечила здравый смысл, перечеркивала жизненный опыт людей, бывших свидетелями переломной эпохи во всей ее сложности и едва ли не осознававших разницу между реальной действительностью и тем искусственным, «парниковым» миром, который вставал со страниц произведений, выполненных по канонам социалистического реализма.
- <sup>15</sup> *A magyar irodalom története.* 1945–1975. 1 köt. 476. о.
- <sup>16</sup> Для того, чтобы художникам было легче изображать Сталина, им был показан специальный фильм о нем, где «отец народов» выступал в различных ипостасях: (Государственный архив Российской Федерации. Ф. 283. Оп. 17. Д. 181. Л. 172).
- <sup>17</sup> *Szabad Nép.* 1951. Ápr. 28.
- <sup>18</sup> *Horváth M.* Megjegyzések egy képzőművészeti vitához. Budapest, 1952. Еще одним «недостатком», отмеченным Хорватом, было отсутствие красной полосы на предутреннем небе, символа торжества конечной цели составших — требование к художникам использовать в пропагандистских целях подобного рода примитивную символику также было характерным для тогдашней критики.
- <sup>19</sup> Цит. по: *Póth Piroska.* A kollektivizálás szolgálatában álló kultúrpolitika // *Tanulmányok a szocialista mezőgazdaság kialakulásáról.* Budapest, 1988. 527. о.
- <sup>20</sup> *Szabad Nép.* 1951. Ápr. 28.
- <sup>21</sup> *Ibid.* Ápr. 18.

<sup>22</sup> Irodalmi Újság. 1950. Nov. 2.

<sup>23</sup> См.: *Horváth M.* Lobogónk: Petőfi. 234. o.

<sup>24</sup> Ibid. 183. o.

<sup>25</sup> Цит. по: *Király I.* Az «ötvenes évek». Megjegyzések egy tanulmányhoz... 1010. o.

<sup>26</sup> Szabad Nép. 1949. Oct. 2.

<sup>27</sup> Szabad Nép. 1951. Jan. 28.

<sup>28</sup> Достаточно сказать, что в 1955 г. дети рабочих и крестьян составляли 60% учащихся высшей школы изобразительного искусства, тогда как до войны их там были единицы (Felsőoktatási Szemle. Budapest, 1970. №. 4. 259. o.).

<sup>29</sup> *Tom L.* Становление нового киноискусства Венгрии после второй мировой войны // Современное венгерское искусство и литература. М., 1991. С.60.

<sup>30</sup> *Révai J.* Irodalmi tanulmányok... 304–305. o.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Показательно, что в ходе «дискуссии» 1949–1950 гг. Лукача много упрекали в «чрезмерном» внимании к художественному мастерству, в так называемом «литературном аристократизме», в том, что своими якобы завышенными требованиями к молодым, начинающим писателям он препятствовал их творческому росту.

<sup>33</sup> То же самое, конечно же, касалось и культуры США. Статья, посвященная современной американской литературе, например, гласила: «Такие писатели, как Стейнбек, Хемингуэй, С. Льюис, Э. Синклер, Колдуэлл... верно угождают вкусам и требованиям своих покровителей, но ничего значимого с литературной точки зрения не могли создать» (Irodalmi Újság. 1950. Dec. 14.). Это утверждение, однако, вступало в острое противоречие с реальными фактами. В современной американской литературе признавались А. Мальц, М. Голд, Л. Хьюз, Г. Фаст (впоследствии порвавший с компартией) и ряд еще менее крупных писателей, как правило, близких рабочему или же негритянскому движениям.

<sup>34</sup> Szabad Nép. 1949. Oct. 2.

<sup>35</sup> Подробно см.: *Стыкалин А. С.* Русская культура в Венгрии во второй половине 1940-х годов. Новый этап в диалоге двух культур // Власть и интеллигенция. М., 1999. Вып. 3. С. 121–160; *Стыкалин А. С.* Советский фактор в развитии венгерской культуры (1945 – вторая половина 1950-х годов) // Власть и интеллигенция: Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы. М., 1993. Вып. 2. С. 8–41. Параллельно с резким повышением интенсивности советского культурного влияния столь же резко сужались масштабы воздействия иных, более традиционных для Венгрии культур.

## ПРИЗНАКИ ДИСТОПИИ В РОМАНЕ ТАДЕУША КОНВИЦКОГО «МАЛА АПОКАЛИПСА»

Известный роман Тадеуша Конвицкого «Малый Апокалипсис»<sup>1</sup> (1979) имеет сложную жанровую структуру и отнюдь не одномерную структуру значений. Писатель находится в пространстве истории, чувствует ее ритм, стремится осознать вписанность человека в нее, ощущает себя «историческим» человеком и определяет отношение к истории как «исторический комплекс»<sup>2</sup>. Автор относит роман к циклу, который называет «*polityczno-paskwilanckim*»<sup>3</sup>. В романе встречается множество политических аллюзий. «Писатель препарирует состояние психики польского общества середины 70-х годов, комплексы и стереотипы, владеющие умами, используя не только излюбленную им ироническую интонацию, но и карикатуру, гротеск, сюрреалистические средства»<sup>4</sup>. Свободно определяются в романе и другие смысловые структуры. Среди прочих наиболее важными, с нашей точки зрения, являются те, которые соотносят роман с сакральным кругом значений. На протяжении всего романа он присутствует подспудно и полностью высвобождается только в финале. Этому кругу значений противостоит комплекс утопических мотивов во многих их разновидностях. Сакральные и утопические мотивы образуют мощную антитезу, определяющую смысловую строй романа.

Комплекс утопических мотивов строится на противопоставлении антиутопии и дистопии, два вида утопии сплавлены и не могут быть оторваны друг от друга, так как их основой является реальная действительность. В романе она предстает и как антиутопия и как дистопия, распространяющаяся до космических пределов. Если антиутопия выписана тщательно и развита в различных направлениях, в том числе, по наблюдениям О. Цыбенко, она обогащается «проникновенно-лирической интонацией», то дистопия присутствует почти что неявно. Ее признаки рассеяны по всему роману. Дистопия, захлестнувшая мощной волной литературу XX в., в польском романе не доминирует. Она прикрыта разработанным слоем политического памфлета, взаимодействует и с ним, и с антиутопией. Ее мотивы имеют трагическое звучание, несут в себе тему «ужаса истории», который снимается с развитием центрального сакрального мотива, являющегося мотивом добровольной жертвы. Обращение к дистопии связывает Т. Конвицкого с западноевропейской и русской литературой XX в., а также с польской века XIX. Дистопические признаки характерны для прозаического произведения А. Мицкевича

«История будущего». Они обнаруживаются в основе структуры «Не-Божественной Комедии» З. Красиньского, где они так же, как у Т. Конвицкого, сплетены с сакральной темой<sup>5</sup>.

«Малый Апокалипсис» имеет жанровые признаки утопии, которые отнюдь не однозначны и почти что утрачивают смысловую нагрузку в соприкосновении с другими пластами романа. Роман строится на путешествии — типичном утопическом мотиве. Правда, он выглядит как бесконечные блуждания героя по давно знакомому городу, но превращающемуся в подобие лабиринта. Это сходство усугубляется тем, что часть путешествия происходит под землей, в запутанных переходах, от одной точки городского пространства к другой. Эти блуждания иной раз выглядят как обычная прогулка, которую разрывают паузы-остановки героя, встречи со старыми друзьями и новыми знакомыми. Их значение существенно усиливается постоянными сбивами во времени, характерными для жанра утопии. Герой, путешествуя, отнюдь не познает новый мир, как принято в утопии. Путешествие приводит его не к познанию нового мира, а к самопознанию, которое завершится в главной смысловой точке художественного пространства — на площади перед Дворцом культуры. Здесь произойдет акт добровольной жертвы, описываемый первоначально как политическая акция протеста, но затем превращающийся в развернутый мессианистский мотив, что сближает роман Т. Конвицкого с комплексом основных идей романтизма. Как пишет О. Цыбенко, «Конвицкий не раз признавался, что чувствует себя в «когтях романтизма»<sup>6</sup>.

Следуя утопической традиции, герой путешествует не один, а с провожатым, который по сути дела ему навязан, хотя герой в нем не нуждается. Этот традиционный персонаж практически лишен изначально присущей ему функции. Более того, он — провожатый наоборот. Кроме того, он постоянно требует идентификации и не раз двоится в сознании героя. Как утверждает сам Т. Конвицкий, он не только двоится, но даже множится, и из юного двойника писателя («Niby to ja oddbity w cudzych oczach, a moze to moj przedrzejniacz?»<sup>7</sup>), которому присвоено имя автора, превращается в негласного сотрудника органов. Напомним, что снижение образа утопического провожатого произошло уже в эпоху романтизма, в «Не-Божественной Комедии» З. Красиньского. Так еще раз возникают романтические традиции в романе XX в.

С нашей точки зрения, роман «Малый Апокалипсис» выявляет свою утопическую природу не только в сюжетной линии, но и в отступлениях, которыми он полон, так же как и в характеристиках мало значимых персонажей, слагающихся в философские обобщения, окрашенные в

утопические тона. Если сюжет можно рассматривать как чисто утопический с явными элементами социальной сатиры, то отступления и характеристики — как дистопические. Зачастую они обрывочны и свернуты, не введены в сюжет, но самым очевидным образом присутствуют в той картине мира, которую создал писатель. Прежде всего они отданы художественному пространству и времени. Дистопия в романе, таким образом, разорвана, утоплена в различных смысловых линиях, но именно она, а не социальная утопия, определяет его семантическую структуру и участвует в создании основной антитезы. Перед тем, как приблизиться к ней, рассмотрим движение и взаимодействие дистопических мотивов.

Если утопия выстраивает пекий условный локус как положительный пример, антиутопия сравнивает его с уже имеющимся, то дистопия представляет собой «враждебную утопию», сформировавшийся ужас истории. Название романа отсылает к сакральному тексту, смысл которого по традиции увязывался с историческими событиями различных эпох. В нем прочитывали предсказания будущего конца света, который не раз относили к конкретной дате. Т. Конвицкий не цитирует Откровения Иоанна Богослова, не пытается напрямую связать его с романом. Он выстраивает свой апокалипсис, на что в названии указывает определение — *малый*. Уже первая фраза романа гласит: «*Oto nadchodzi koniec świata*» (5), ср.: «ибо время близко» (Откр., 3). Конец света распространяется на космос, мир, страну, город, человека и присваивается главному герою: «Это мой конец света», — утверждает он. Таким образом, личный апокалипсис главного героя строится в терминах дистопии, глубинной основой которой является сакральный текст, что придает ему особую семантическую насыщенность, объясняет и мотивирует кульминационный мотив романа, усиливает ведущую смысловую антитезу романа.

Конец света не отнесен к конкретному времени, а растворен в нем. Он происходит постоянно. Может быть, он даже уже совершился, или совершается. Конец света — это и «медленное время». Он не просто приближается к миру, а подползает. Герой утверждает, что жить в этом замедленном конце всего сущего невозможно, или просто не стоит. Конец света не означает полного исчезновения бытия. Оно разваливается, рушится, исчезает. Герой видит, как мир вокруг него рассыпается. Деструкция мира детализируется: все заканчивается, не только жизнь, но и полезные ископаемые, и запасы воды в природе. Эти явные дистопические признаки картины мироздания проецируются на быт, который описывается в опоре на цитаты из Откровения Иоанна



Богослова. Так, вечер в ресторане вызывает у героя следующие ассоциации: «Huczało wokół jak w dolinie Jozefata w przedwieczny dzień ostatecznego» (114). День последний, день страшного суда упоминаются не раз. Например, однажды выражается надежда на то, что в день страшного суда не будут судить за равнодушие. Мир вещей также намекает на апокалипсис — радио на улице гремит как глас Божий в день страшного суда. Перед нами — апокалипсис «континуум».

Конец света решается не только через категорию времени. Герой представляет его как царство тьмы и холода, т. е. как царство мертвых. Это подземное царство «mgocznych pieczar i lodowatych jaskiń» (8), куда человечество въезжает на автомобилях. Среди устойчивых признаков смерти доминирует признак холода. Люди боятся надвигающегося ледника; встречаясь на улицах, они не обмениваются ничего не значащими фразами, а ведут разговоры о будущем всемирном обледенении. Главный герой видит в леднике разрешение всех проблем, так как он разом покончит со всем миром. Конец света трансформируется в мифологему потопа, которая тут же снижается. Один из персонажей, философ-марксист, определяет будущий конец света не только как потоп, но и как океан дёрма, заливающий человечество.

Длющийся конец света определяет художественное пространство романа, которое можно представить по нисходящей: космос — природа — мир — страна — город. Космос на страницах романа искажается стремительно. Он распадается на атомы, готов взорваться и стать ничем. Солнечная система сошла с орбит и несется в глубь неведомого, вся галактика движется в бездну небытия, звезды в беспорядке летят в межпланетное пространство. Планета Земля, которую трудно узнать, может быть, тоже давно улетела от людей и несется, подобно голубю, среди далеких и незнакомых галактик. Таким образом, апокалипсис охватывает мироздание, приходящее в беспорядочное движение. Им не управляют ни законы природы, ни Господь Бог. Конкретизируются приметы конца света в природе, окружающей человека.

Нарушился вековой ход вещей, природа забыла свои собственные законы. Небо устало от климатических аномалий, оно измучено ракетами и философами и только выглядит молодым. Облака на нем какие-то странные, разноцветные. Изменения небесной сферы приводит на память слова: «И небо, скрылось, свившись, как свиток» (Откр. 6, 14). Что-то случилось и с животным миром. Раньше ласточки летали, предвещая ясную погоду, теперь же они летают бесцельно. В этом замечании кроется глубокий смысл. В поверье Т. Конвицкий усматривает указание на глубинную связь человека с природой, которая теперь разорвана.

Волков не осталось на земле, здесь живут только люди. В лесу растут последние и только ядовитые травы и поганки. В садах — крошечные деревья с крошечными же плодами (ср.: «И третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Откр. 8, 7)). В городе резвятся зараженные раком бабочки. Так писатель вводит мир природы в космическое пространство, одновременно сталкивая его с реальным миром людей, где все переворачивается и изменяется, грозя тотальным разрушением и смертью.

Природа, как представляется герою, не может далее существовать. Об этом свидетельствуют своеобразные замещения и сбои в ее ритме. Времена года почти сливаются, мешая друг другу. Однажды сказано прямо: «Rozmydlili nawet pory roku... Wszystko leci razem: śnieg, słońce, wicher, deszcz» (58). Примечательно, что Т. Конвицкий вспоминает о реальных природных аномалиях и заявляет, что был такой год, когда в июле было восемь градусов тепла, а на завтра шел снег, падал град и были заморозки. Делает он это для того, чтобы совместить реальный и дистопический плапы романа, представить нарушение циклического времени. Автор передает его, тщательно и подробно описывая катастрофические чередования тепла и холода. Так, он замечает, что, несмотря на солнечную погоду, о которой трудно сказать, весения она или осенняя, очевидна близость зимы, что скоро выпадет снег: «Idą dni zimowe, straszne, czarne» (65). Т. Конвицкий варьирует это описание. Вот над Варшавой сияет голубое флорентийское небо, но тут же идет дождь со снегом, дует морозный ветер, а потом начинается невероятная жара, и все ждут урагана. «To jest jedna pora roku na wszystko»<sup>8</sup>, — подытоживает он угрожающую ситуацию.

Он строит ее, как бы сгущая время. Все контрастные изменения происходят в течение одного дня. День — это сюжетное время романа. Он начинается как мрачный безнадежный осенний, с тучами, дождем и ветром, уступающими место граду и ливням, а затем — яркому весеннему солнцу. Вдруг гремит гром, затем светит солнце, после чего воеет дикий ветер и идет холодный дождь, предвещая «ночную зиму». Упоминание о «ночной зиме» доказывает, что времена года и время суток сливаются воедино. Иногда циклическое время как бы разваливается. Времена года смешиваются не на всем пространстве. Они по-разному господствуют в разных районах города. На Ординацкой лежит снег, падает град, а на Маршалковской ветер устало гонит осенние листья. Т. Конвицкий старательно отмечает все эти аномальные явления природы, создающие мощный семантический фон дистопии. Они — знак недалекого конца света, который, может быть, уже и совершается.

Искажениям и зловещим изменениям подвержено не только циклическое время, но и историческое: «Неопределенность времени романного действия способствует стиранию границ между действительностью воображаемой и исторической»<sup>9</sup>. Время в романе изменяет свой ход, настоящее сплавляется с будущим<sup>10</sup>. Люди затеряны, дезориентированы во времени, которое от них прячут власти. Герой боится спросить не только дату, но и какой год на дворе, так как ему обязательно ответят вопросом на вопрос: «A po co to rano?» (28). Так входит в действие типичный дистопический мотив. Он развивается на протяжении всего романа. В газетах даты тщательно замазаны или написаны так, что их невозможно прочитать. Все календари, которые видит герой на протяжении дня, открыты на разных страницах. Один календарь фиксирует какой-то день апреля 1980 г. Старый, пожелтевший календарь в больнице – 22 июля 1979 г. У каждой отрасли промышленности свой календарь, так как все по-разному выполняют и перевыполняют планы, и в общем-то все давно живут по солнцу. Известно, что существует «импортный» календарь, верно ориентирующий во времени, но он спрятан в огромном сейфе в кабинете министра госбезопасности. Министр отрывает листок за листком, а потом превращает их в пепел. Откуда взялся этот календарь и насколько он верен, неизвестно. Не только в Польше, но и на Западе спутано время.

Историческое время сужается до времени существования социалистической Польши, что не придает ему определенности. Какую годовщину свободной социалистической Польши сейчас празднуют, сороковую? Может быть. Но в колбасной, например, уже пятидесятую. Дети на улицах несут лозунг еще с одной датой – 35-летие ПНР. Возникает еще одна – 60-летие. Размышляя о ней, люди догадываются, что государство «dodało sobie parę ładnych lat» (127). Время истории приобретает свой исконный смысл ненадолго, только с появлением прошлого, которое врывается в дистопическое настоящее как напоминание о юности, любви, идеалах.

Перебивая сюжет разрозненными дистопическими мотивами, напоминая о конце света, Т. Конвицкий вместе со своим героем из космического пространства перемещается в геополитическое пространство, доказывая, что конец света наступил и его. Умирают отдельные страны – Украина и Литва. Скоро конец света придет и в Германию. Слышится последний вздох Белоруссии и Татарии, всех республик СССР, где произошли знаменательные изменения. Например, в Сибирь теперь никого не ссылают, она стала главным стратегическим районом страны. Изменилась и политическая ситуация в мире. Теперь социалистический

пример деморализует Запад. Как видим, здесь апокалиптический мотив приобретает политические измерения.

Они сохраняются с введением темы родины. Ее политическая ситуация дана через государственную символику. Польский герб теперь — это маленький орел, окруженный огромными снопами, его подпирает снизу земной шар с серпом и молотом. Всюду мелькают символические голубки, красный и красный с белым хвостиком, вторящие цветам польского и советского знамен. Польша — первый кандидат на вступление в СССР, которое вскоре совершится, о чем свидетельствует и приезд советского руководителя в Варшаву. Его встречают восторженными лозунгами, рядом с ними намалеваны и лозунги антигосударственные, их даже уже никто не стирает. В этом видится социальная апатия страны. Политический строй рушится, и это разрушение создает своеобразную дистопическую карту социалистического лагеря, но никак не возврат к прошлому. Уже нет страны моего детства, констатирует герой. Его провожатый описывает этот мотив в романтических терминах: «Umiera ziemia guślarzy i wroźbitów, umiera ziemia proroków i mesjaszy, co już nie zdążyli zbawic świata» (39). Избраны они писателем преднамеренно. Как пишет О. Цыбенко, невозможность возвращения в утраченный рай детства — «одна очень богатая и очень «польская» традиция, традиция великих романтиков XIX в., нашедшая свое плодотворное продолжение в веке XX, а в 70–80-е годы породившая такое уникальное явление как «романтическая горячка» (термин М. Янион)»<sup>11</sup>.

Исказился облик польских городов. Так, на пути к Ченстохове теперь расположены шахты. Добраться туда, как и в любой город или воеводство, чрезвычайно трудно — ужесточен контроль за передвижением граждан. Каждый по пути следования должен предъявлять паспорт. Города и воеводства слабо связаны между собой. Перед нами доведенные до абсурда правила жизни социалистического общества. Теперь они стали штрихами уходящей в ничто современной герою Польши.

Особое внимание уделено в романе Варшаве. Т. Конвицкий, явно предпочитающий натуру культуре, представляя город как особый вид художественного пространства, описывает Варшаву, что он сам подчеркивает, как бы нехотя<sup>12</sup>. Основной темой здесь становится смерть города в центре Европы. Картины его умирания, разрушения построены таким образом, что обычные городские неурядицы перерастают в символические картины уничтожения нормальной человеческой жизни. Раскопаны улицы, они превратились в каньоны. Рухнул мост Понятовского, но никто не расстроен — ведь еще осталась пара мостов. Город отравлен — над ним плывут ядовитые газы. Илистая Висла несет отравленные воды.

Самолет, потерпев аварию, садится на берег в городской черте. Повсюду царит холод: газа уже нет, но дома взрываются. Исчезают и другие приметы цивилизованной городской жизни: в домах выключают воду, хотя она заливает улицы. Под землей, в каналах действуют партизаны (явная цитата из «Канала» А. Вайды), а может, и воры. Люди забыли, что такое телефон — сорван кабель. Еще как-то работает скорая помощь, но вызвать ее можно по тайному номеру, который знают избранные. Пустые трамваи дремлют на улицах. Умирая, город охвачен страстью к переименованиям и к памятникам, которые теперь ставят не людям, а идеям, тут же забываемым.

Не только город, но каждый дом, этот символ человеческой жизни, умирает в романе. Большинство городских строений предназначено на снос. Полностью разрушилось здание, где размещалась редакция журнала «Шпильки». Его ступени обвивает разросшийся вьюн, повсюду растут волчьи ягоды. Дворец культуры, маркированный как центр социалистического города, сожрал грибок и плесень. По утрам с него падают блоки. Металлургический комбинат давно разобрали на кирпичи. В домах через балконные двери сочится вода, как и в квартире героя, полной старых грязных тапок, где не звонит телефон и очень холодно, а стены дрожат от непрерывных салютов. В некогда роскошном ресторане выбиты окна, под ногами посетителей груды разбитого стекла; грязь, как на центральном вокзале.

Город уходит в никуда, он не отдает свое пространство природе. К ней нет возврата. Жалкие попытки ее возродить сводятся только к добыче пропитания. Посреди города на бывшем паркинге пекут картошку. Везде разбиты грядки, и улицы зарастают сорняками. Деревья, чудом сохранившиеся, стоят черные от пыли. Весь город покрыт саваном апатитовой пыли. Повсюду носятся дикие собаки. В этом пространстве и времени живут люди, будто выпадая из них. Это «выпадение» автор подает очень осторожно, не отходя от реалий, но выбирая из них те, которые образуют основные культурные коды жизни. Он так усиливает и нагромождает их, постоянно повторяя, что хорошо знакомая реальность перерастает в дистопию.

В жизнь вошло понятие ненормальной нормы. Все неустойчиво. Люди ведут себя так, как будто сейчас переедут. Они забыли о том, что такое честный труд; ссылаться на финансовые трудности бесполезно. У кинематографистов, например, не только нет денег, чтобы закончить фильм; они потеряли только что отснятую ими ленту. Все живут в страхе — на каждом шагу работники госбезопасности проверяют по многу раз на дню документы. Скрыться от них можно только в сумасшедшем доме,

где, кстати, прячут от наказания провинившихся чиновников. Активно работает цензура со специальным отделом аллюзий, заменяющих правду. Происходит поистине карнавальное переворачивание социальных статусов: в ресторанном туалете на практике работает дипломница института; бывший партийный работник становится священником. Все встало с ног на голову: даже музыку в ресторане играют с конца, так как не подписана конвенция об авторских правах.

Люди забыли, что такое минимальный комфорт. Они встают в очереди с ночи и мечтают о водке из импортного картофеля. Все-таки они еще помнят, как надо жить и рвут газеты из рук друг друга. Их окружают вещи, которыми невозможно пользоваться. Спички не зажигаются, поэтому для акта самопожертвования покупаются импортные. Еда, этот важнейший элемент жизни, потеряла все свои свойства. В барах — прокисшая сметана и несвежие яйца; мясо в ресторане невозможно разжевать. Только для партийного банкета собрано бывшее гастрономическое великолепие, которое и уничтожают персонажи романа, тайно пробравшиеся в банкетный зал накануне пиршества.

Бедность соседствует с пьянством, принявшим гигантские масштабы: пьяные матери, падая, волокут коляски с детьми; пьяные водители выскакивают из трамваев; пьяные больные лежат на грязной лужайке около больниц, а уже пьяный доктор в грязном халате поспит в поисках алкоголя, пьяные старухи разносят молоко. Появились специальные такси для перевозки алкоголиков. Тема пьянства перерастает в тему искажения личности. Автор существенно дополняет эту социальную характеристику анализом природы человека, который он проводит в различных терминах, сводимых к дистопическим.

Тема космоса, всегда привлекающая Т. Конвицкого, органично спроецирована на человека. Главный герой описывает свое одиночество в космических масштабах. Млечный путь для него — это крохи человеческого бытия, шум которого раздается у всех в ушах. Так думает не только он. Философ-марксист утверждает, что он — капля в океане хаоса, который мы называем космосом. Итак, человек — чужой на «своей» планете, или сирота на «чужой».

Люди стали одинаковы, исчезла индивидуальность. О себе герой говорит, что он напоминает всех, что он и есть все. Люди плохо понимают друг друга, так как язык для них стал мукой. Исчезли маленькие радости и глубокие переживания. В гигантском банке человеческого восприятия началась эпидемия всеобщей депрессии. Равнодушие — эта легкая, как туман, материя — превращается в камень и давит на жизнь человека, где нет места духу. Он делает только то, что приказывает ему Великая энтропия.

Человек стал двуногим млекопитающим, биологической единицей, котлетой из белка и космической пыли. Даже возлюбленную герой воспринимает как 58 кг воды и фосфора, железа и других минералов из таблицы Менделеева: «Передо мной 10 ведер воды, оживленных эволюцией», — размышляет он. Соответственно, половой акт — это электрохимическая реакция, создающая магнитное поле вокруг человека. Эта устрашающая концепция, правда, уступает место образу истинной возлюбленной, и любовное соитие оказывается мгновением, когда рождается и умирает множество малых миров.

Человек выступает носителем родительских генов, которые им руководят. В нем идет непрерывная цепь химических реакций, выстреливающих страхом в космос; его смерть — это разрыв в цепи реакций. Его жизнь — проблема гормонов. Ему знакомо только гормональное отчаяние. Именно гормоны производят энзимы жажды всего на свете. Даже первородный грех оказывается рибонуклеиновой кислотой, несущей шифр гигантских галактик греха. Идея греха как миллиардов галактик, объединяющих людей, последовательно проводится в романе. Так вступает в противоречие христианская и биологическая концепции человека. Христианская концепция позволяет писателю построить еще одну его ипостась. У него нет души, а если и есть, то она разрежена. Правда, один раз сказано, что у человека — тело животного, но знакомы ему и божественные чаяния.

Новому человеку не нужна не только нравственность, эмоции, но и характер. У такого человека нет тайн от другого. Изменился он и физически. Наблюдая толпу на улицах, герой видит, что люди выглядят как табун пещерных жителей — низкорослые, худые, заросшие волосами. У них злые, неопрятные, опухшие морды, а не лица: «Każda gęba to grzech śmiertelny... Każdy pysk to świętokradztwo» (112, 113). Создав «химический» и «первобытный» образы человека, Т. Конвицкий, следуя дистопической традиции, предлагает в паспортах ставить не имя, а код человека, несколько букв и цифр. Все эти разнообразные образы объединяются и приобретают новые смыслы с введением темы антихриста.

Антихрист в романе — собирательное понятие зла. Он привит каждому, растворен в человеке. Существует особый вирус антихриста. Провожатый героя утверждает, что у него только семь атомов антихриста, в то время как у других семьдесят семь. Присутствие антихриста в этическом коде человека объясняет, почему аморальность правит моралью и зло стало добром, утверждает герой. Эта концепция позволила О. Цыбенко совершенно справедливо усмотреть интертекстуальные связи романа Т. Конвицкого с творчеством Ф. М. Достоевского. Заметим, что



главный герой иногда сомневается в «химической» ипостаси антихриста и ищет его среди людей. Однажды ему кажется, что он существует под видом вышедшего в отставку некогда грозного чиновника. Он уверен, что антихрист пришел на землю, а вместе с ним и конец света.

Дистопия Т. Конвицкого не безнадежна. Ее напряженность, как и бессмысленность будущего подвига героя, исчезает с введением пасхальных мотивов. Через них автор описывает подготовку самосожжения героя во имя высшей правды, которая до конца непонятна герою, последние шаги к его индивидуальной Голгофе. Провожая его в последний путь, один из организаторов акции произносит напутственную речь, активно используя евангельскую лексику. Он говорит, что герой воскресит людей своей смертью и спасет их. Примером избран один арамеец, 2000 лет тому назад произнесший, что в жертву следует приносить не агнца, не соседа или брата, но самого себя. Герой, размышляя, о своей жертве, не раз называет ее вознесением. Таким образом, в романе, несмотря на связь с Апокалипсисом, не возникает мотив второго пришествия. Его заменяет мотив *Imitatio Christi*. Он пронизывает роман, спасая человека от дистопии. Он определяет аналогию шествия героя к Дворцу культуры с пасхальным эпизодом страстей. Герой уже знает, что величественное здание, символизирующее братскую дружбу советского и польского народов — его Голгофа. Впереди последний километр моей Голгофы, — замечает он, приближаясь к своей цели. Уже получив приглашение на казнь, он именует свой маршрут крестным путем, а паузы-остановки получают название из того же сакрального круга значений — *stacje*. Это квартира, где герой получает задание и где его судят коллеги и некто, кто имеет облик аковца сороковых; кинотеатр «Волга», где происходит встреча с известным режиссером, который не избран для высокой миссии; ресторан «Парадиз» — там начинаются смертные муки героя; подвал ресторана, собравший на подземную оргию случайных и малознакомых герою людей; это заброшенный дом, где состоится любовное свидание; больница, где умирает организатор акции; заброшенный парк, осененный встречей с бывшими возлюбленными, которая решается в ироническом аспекте; и наконец, Дворец культуры. Когда герой подходит к своей Голгофе, мир принимает исконные очертания. Тихий снег стирает всю его грязь. Все в нем становится лишним и неважным. Важен лишь последний шаг. Герой, совершающий *Imitatio Christi*, готов спасти человека и мир от конца света. Близится жертва во спасение. Свершится она, и не состоится политическая акция.

Так в польскую литературу XX в. входит мессианистская идея, проходящая через всю романтическую культуру: «Важнейший завет

польского романтизма «Свобода отчизны превыше всего», хотя и подвергается испытанию на прочность в сознании повествователя, все же, в конце концов, торжествует, освящая жертвоприношение героя»<sup>13</sup>. Концепция добровольной жертвы снимает ужас дистопии, обещая спасение человечества. Дистопические мотивы в романе, таким образом, имея важную семантическую нагрузку, находятся в слабой позиции. Они исчезают под воздействием вечной идеи спасительной жертвы. Выход из мира дистопии найден — это не политическая акция, как упорно предлагают воспринимать главному герою его акт самоубийства, а искупительная жертва. Так дистопия спорит с Евангелием и проигрывает в этом споре. Этот спор знаменует ослабление страха истории.

### Примечания

<sup>1</sup> *Konwicki T. Mała Apokalipsa. Warszawa, 1977.* Далее сноски на это издание даются в тексте статьи в скобках.

<sup>2</sup> *Nowicki St. Półwieku czyśca; Rozmowy z Tadeuszem Konwickim. Warszawa, 1990. S. 201.*

<sup>3</sup> *Idem. S. 176.*

<sup>4</sup> *Хорев В. Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения» // Политика и поэтика. М., 2000. С. 9.*

<sup>5</sup> *Софронова Л. А. Польская романтическая драма. М., 1992. С. 227.*

<sup>6</sup> *Цыбенко О. Проза Тадеуша Конвицкого и общественно-политический кризис в Польше 1980-х годов // Политика и поэтика. М., 2000. С. 55.*

<sup>7</sup> *Nowicki St. Op. cit. S. 199.*

<sup>8</sup> *Idem. S. 212.*

<sup>9</sup> *Цыбенко О. Указ. соч. С. 61.*

<sup>10</sup> *Nowicki St. Op. cit. S. 152.*

<sup>11</sup> *Цыбенко О. Указ. соч. С. 55.*

<sup>12</sup> *Nowicki St. Op. cit. S. 12.*

<sup>13</sup> *Цыбенко О. Указ. соч. С. 63.*

## ПОСТМОДЕРНИЗМ И УТОПИЯ В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЛАТНИКА «ФАКЕЛЫ И СЛЕЗЫ»

Вся история и культура Нового времени строилась на представлении об Истине, которую во что бы то ни стало необходимо достичь самим и помочь достичь другим. Это стало благодатной почвой для развития всевозможных утопий, стремящихся к созданию идеального общества. Великие умы видели Будущее как нечто определенное, достижимое, вполне воплощаемое в реальность. Их искания сегодня называют утопизмом, великой интеллектуальной болезнью, поразившей вторую половину XIX в. и первую половину века XX.

Отличительной приметой эпохи постмодерна стал отказ ориентироваться на так называемые «великие истории»<sup>1</sup> человечества, которые были основными организующими принципами философской мысли Нового времени. Ж.-Ф. Лиотар называет их «великими историями», главными идеями человечества: гегелевская диалектика духа, эмансипация личности, идея прогресса, представления эпохи Просвещения о знании как о средстве установления всеобщего счастья и, если продолжить этот ряд, идеи коммунизма, идеи «самоуправляющегося социализма»<sup>2</sup>, идеи братства и равенства народов.

В постмодернистской модели мира нет таких категорий, как Истина и Идеал. Любой выдвигаемый ныне проект может иметь лишь ограниченное, локальное значение, свой ситуативный идеал, так сказать, истину в контексте. Современная неуверенность в том, что хоть какая-нибудь идея может претендовать на всеобщность, сделала возможным вывод: постмодернизм отвернулся от утопии<sup>3</sup>. Однако, на наш взгляд, такие категоричные заявления противоречат самой природе постмодернизма. Один из основных постмодернистских тезисов гласит, что вертикаль — это горизонталь, что все культуры равноправны и равноценны независимо от исторической традиции. Таким образом, присутствие утопии в постмодернистском произведении становится столь же вероятным, как и присутствие любого другого атрибута иного культурно-исторического контекста.

В романе Андрея Блатника «Факелы и слезы» (1987) своеобразно соединяются постмодернизм и утопия как литературный жанр<sup>4</sup> и как социальная категория.

Андрей Блатник (р.1963) — один из самых ярких представителей так называемой «молодой словенской прозы» (МСП), нового поколения

творческой молодежи, пришедшего в словенскую литературу в начале 1980-х годов и пытающегося найти свой круг тем и художественных средств. Несмотря на разрозненность и самобытность художественных методов молодых писателей, существенным объединяющим фактором, позволяющим определить их как единое направление, как ни парадоксально это звучит, начиная с 1988 г., словенские литературоведы называют именно глубокие различия внутри МСП. Словенский литературовед Томо Вирк одним из первых назвал это новое явление единством, основанным на новом постмодернистском «духе времени»<sup>5</sup>.

Роман «Факел и слезы» ориентирован, прежде всего, на идейно-эстетические поля постмодерны и постмодернизма. Именно этот роман стал в творчестве МСП лучшим образцом так называемой «метафигтивной модели»<sup>6</sup>, или модели, содержащей в себе «вымысел вымысла»<sup>7</sup>. Эта модель повествования своими корнями уходит в борхесовское понимание мира как огромной библиотеки-лабиринта, бартовские коды «литературы исчерпанности»<sup>8</sup>, экзовскую потерянную «невинность» любого заявления, в свете которой литературно-художественное повествование становится невозможным без легкой, двусмысленной иронии.

Следует особо отметить, что МСП заявила о себе в период, когда была провозглашена идея полного отказа от идеологизированного искусства, от каких-либо отношений художника с существовавшим режимом: как сотрудничества, так и противостояния<sup>9</sup>. Принципиальная аполитичность стала характерной чертой МСП в 1980-е годы. И вот именно в этой среде появляется постмодернистский роман с элементами утопии, в котором представлена картина идеального социального устройства. В этом заключается первое из многих противоречий, ставших ключевыми для понимания этого произведения.

Роман «Факелы и слезы» соотнесен с современностью в широком смысле, в нем учитываются менталитет не только Словении или даже Югославии тех лет, но менталитет общеевропейский и американский. Будет кстати вспомнить о том, что одной из важнейших черт утопии как «этологического» жанра, по определению Г.Н. Поспелова, является раскрытие состояния общества.

В 1992 г. американский философ и историк японского происхождения Фрэнсис Фукуяма в своей шумевшей книге «Конец истории и последний человек» со всей ответственностью заявил, что либеральная демократия и капитализм победили. В частности, Фукуяма считает, что, хотя не все еще благополучно в демократическом мире, никто уже не сомневается относительно верности основных принципов либерализма, воплотившихся в американском и западноевропейском обществах.

Это означает не просто благополучное окончание борьбы либералов, но по сути дела «конец истории». По Фукуяме, дальнейший путь Америки — «продолжать навязывать круг основных ценностей, если это помогает избегать законотворчества для каждого аспекта жизни» (см. его интервью «Жизнь после истории», данное в январе–феврале 1996 г. журналу «World link»).

В 1987 г. А. Блатник зафиксировал в романе настроения эпохи, то, к чему все стремились тогда, и то, что теперь называют победой демократии. Действие романа происходит после Великой войны в неопределенном будущем, когда Европа постепенно вымирает от нищеты, объята пламенем. Оплотом современной человеческой цивилизации становится сильный и могущественный Новый свет. Этот непобедимый Новый свет построен на принципе всеобщего равенства перед случайностью и циничном принципе необходимости проявления силы, что находит выражение в ведении бесконечных войн. Постепенно читатель понимает, что, так как Новому свету принадлежит вся Земля, то война — это придуманная политиками кровавая игра. В Новом свете правит Новая Инквизиция. Это законодательный и исполнительный орган, в который при помощи случайного жребия может быть избран любой гражданин. Избранный таким образом человек занимается руководством государства только в свободное от своей повседневной работы время и обязан тщательно скрывать от всех свое особое положение.

Главный герой был найден во время войны еще совсем маленьким мальчиком в одном из старых европейских городков, которые уже бесследно сгинули с лица земли. По характеру произношения тех немногих слов, которые он уже знал, была приблизительно определена его национальная принадлежность к народу, жившему на Балканах. Учитывая этот факт и время, когда мальчик был найден, приняли решение назвать его Константином Войновским.

В специальном интернате Войновский получил лучшее для своего времени образование, он всегда великолепно учился. Однако в силу случайного жребия по окончании учебы он был распределен на должность уличного музыканта. В тот же день, написав отказ от должности, Войновский исчезает сам, а вместе с ним исчезает абсолютно все предметы, находившиеся ранее в его комнате. Это был беспрецедентный случай по своей таинственности и дерзости. На поиски главного героя были брошены лучшие агенты Новой Инквизиции, но все их усилия были тщетны до тех пор, пока главный герой сам не захотел пойти на контакт с властями.

Константин Войновский — таинственная, одинокая и самодостаточная личность. Он пишет книгу, в которой хочет запечатлеть весь

мир и раскрыть сущность человеческого бытия. Но эта мечта неосуществима. Мир изменчив, он меняется каждый день, час, минуту. Созданный идеально точный образ мира сегодня, завтра уже становится безнадежно устаревшим. Единственный способ сделать человеческий мир статичным, постоянным, который видит Войновский, – это исполнить самые заветные желания всех людей, живущих на этой планете. И для этого есть средство – миф о Золотом шаре, исполняющем одно единственное потаенное желание любого, кто к нему приблизится. При помощи хитроумной машины, сконструированной безвестным мастером, его другом, главный герой исследует литературные миры, созданные в разные времена разными мыслителями и поэтами. Однажды, во время своего очередного путешествия в мир литературы, ему посчастливилось в совершенно невероятной, случайной комбинации книг найти мифический Золотой шар. После своего возвращения в реальность Константин обнаружил, что Золотой шар исполнил его заветное желание. Но случившееся разочаровало главного героя, надеявшегося, что его единственное желание, скрытое глубоко в подсознании, окажется более благородным и возвышенным. Золотой шар дает ему силы не знающего устали соблазителя. Его чарам поддается даже специальный агент Новой Инквизиции Светлана Аллилуева, отправленная на его поиски.

Константин договаривается с Новой Инквизицией об издании своей книги на всех языках мира, чтобы каждый из живущих на земле прочитал ее на родном языке и узнал истину. Взамен он предлагает передать в руки правительства Золотой шар, что позволит, по его мнению, ошастливить людей.

Трое руководящих сотрудников Новой Инквизиции О'Брайн, Мануэль Паз и Макс Брод сопровождают Константина Войновского на пути к Золотому шару, в мир книг. По предписанию Новой Инквизиции они уничтожают опасную находку, выполняющую желания, но при этом убивают и Константина, заслонившего собой шар. Вместе с главным героем погибает и его рукопись. Остальные без помощи Константина, единственного, кто знал дорогу назад, не могут выбраться из вымышленного литературного мира.

В романе присутствуют основные черты классической утопии: так называемая пространственная изолированность (Новый свет занял всю планету), вневременность (показанный в романе образ социальной гармонии, «золотого века» демократии воплощает в себе «конец истории» (по Фукуяме), т. е. конец времени), урбанизм (действие романа происходит только в городах, исключение составляет лишь литературный мир). В романе показаны социальное устройство, общественное

мировоззрение, частично затронут уклад жизни, подробно освещены особенности человеческих возможностей и (еще одна очень важная черта утопии) обезличивание индивидуума в Новом свете, где решающую роль играют не личные качества гражданина, а жребий. Кроме того, в романе присутствуют и такие утопические категории, как высшая справедливость (здесь это случай), провиденциальная миссия Нового света, конец света Старого, не принявшего «абсолютные» ценности, и т. д.

Сами поиски главным героем романа Золотого шара утопичны. Золотой шар является символом абсолютной гармонии в сознании героя и только так можно сделать мир статичным, не нуждающимся в изменениях, а следовательно, и во времени. Пытаясь воплотить в жизнь свою утопическую атемпоральную концепцию времени, герой видит путь через мир литературный. И хотя на первый взгляд нет ничего более статичного, чем уже написанная книга, различные литературные миры, соединяясь, дают каждый раз все новые неповторимые сочетания, они живут, движутся, изменяются, как и человеческая жизнь.

Намного сложнее становится определить семантику всего происходящего как «положительную» или «отрицательную», как утопию или антиутопию.

С одной стороны, перед нами благословенная страна, в которой царит всеобщее равенство и братство, изобилие, введено всеобщее образование высочайшего уровня, исключены карьеризм, зависть к вышестоящим чиновникам... С другой – война, зловоние погибающей Европы, Новая Инквизиция, главной целью которой подобно средневековой предшественнице стало соблюдение чистоты нравов и преследование инакомыслящих, и все современные средства контроля – полиция, надзор, подслушивающие устройства, скрытые камеры, тюрьмы, изоляторы... Роман противоречив. В нем нет прямых оценок. Читатель вправе сам расставить «плюсы» и «минусы» там, где повествователь говорит: «неизвестно», «свидетельств не сохранилось», «есть разные мнения». В этом как раз и проявляется аполитичность, свойственная представителям МСП, – оценка социальной значимости нарисованной картины возложена на читателя.

Следует напомнить, что ключевым понятием постмодернизма является так называемая «постмодернистская чувствительность», т. е. специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», представляющего в сознании лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. В «Факелах и слезах» как раз пропадает иерархия смыслов, делящая все понятия на «положительные» и «отрицательные». Роман



отличают нарочитая искусственность ситуаций, сюжетных поворотов, сложная структура в системе образов, таинственность главного героя и загадочная привлекательность сюжета. Автор как бы играет со своим читателем, и в этой игре, возможно, заключена основная задача романа, продиктованная постмодернизмом.

Постмодернистская традиция распознавания текста в тексте переносится и на интересующий нас уровень — антиутопия просматривается в утопии и, наоборот, утопия в антиутопии, что полностью отвечает требованиям постмодернизма.

Основан на противоречиях и образ героя романа Блатника, принципиально аполитичного и асоциального. С одной стороны, Константин Войновский нашел в себе силы подняться выше существующего порядка и бросить вызов обществу во имя высших идеалов. С другой — он сотрудничает с этим обществом ради достижения своей цели.

Как личность гениальная, самодостаточная и самооценностная, Войновский выходит за пределы обстоятельств, социальных ролей, т. е. за пределы социального типа, порожденного определенной эпохой и конкретной средой (пусть и вымышленных), и обретает общечеловеческую значимость. Личность главного героя романа шире и целостнее того жизненного содержания, которое определяется социальными ролями в Новом свете. Тем не менее все это не делает из главного героя романа сверхчеловека. В Константине Войновском, как и в любом простом человеке, сочетаются высокие и низкие начала, глубина мысли и мелкость суетных желаний, получивших возможность реализоваться благодаря Золотому шару.

Любовные коллизии героя и его смерть в романе, вероятно, можно классифицировать как одну из постоянных тем произведений МСП, почти обязательными спутниками которых стали Эрос и Танатос. Но, возможно, здесь уместна аналогия с сексуальной революцией, которая в Европе и Америке явилась настоящим, а не призрачным, достижением демократии. Герой получает то, чего хотел, но его желание несет отнюдь не благо для него и всего человечества.

Образ главного героя раскрывается по большей части при помощи непрямых форм характеристики. Блатник использует целую систему так называемых «внешних сигналов» для передачи основных свойств характера своего героя: мимика, взгляды, интонация, жесты, позы, движения, поступки, действия, поведение как непосредственно по ходу развития сюжета, так и переданные через восприятие других людей и даже посредством фотографий. Характер Войновского сложный, его психологическое содержание многозначно, а так как фиксиру-

ется он посредством внешнего его проявления, то его истолкование со стороны становится вариативным и проблематичным.

Можно найти аналогию формы романа. Это научно-популярная серия «Жизнь замечательных людей». В романе таким «замечательным» человеком выступает Константин Войновский. Повествователь оказывается в роли собирателя материалов и редактора. В произведениях постмодернизма — напомним — довольно часто используется жанр биографии, когда о каком-то вымышленном «историческом лице» рассказывается так, что у читателя не остается ни малейшей возможности доверять предлагаемому тексту. Будущее, описанное в романе, по сути дела является пройденным этапом, прошлым. Перед нами та самая «за-современность» (если точно перевести слово постмодернизм), которая указывает на исчерпанность проекта Нового света.

Для передачи вымышленной, даже фантастической истории главного героя, кроме того, использованы элементы различных жанров научной и художественной литературы. Роман отличает искрометный авторский юмор, царящий в самом повествовании и даже во внешней форме текста: в конце каждой главы есть ее краткое содержание, или резюме, и вопросы для закрепления прочитанного материала, которые напоминают научный труд и школьный учебник. Возможно, не случайно и то, что если в классической утопии сначала задается вопрос, а потом дается исчерпывающий ответ, то в романе «Факелы и слезы» наоборот вопросы идут уже после глав, но форма диалога сохраняется.

Словенский критик Алеш Дебеляк так охарактеризовал это произведение: «Роман, который при помощи всевозможных цитат, учебного материала, примечаний, ссылок на источники, резюме отдельных глав и списков вопросов для закрепления материала, воплощает в себе бесконечность возможностей литературы, в которой соединяются документ и вымысел! Роман, в котором писатель прекрасно переигрывает правила жанров различных разновидностей литературы от любовной истории до детектива, от протокола допроса до профэкспертизы! Роман, который не скрывает своих родственных связей с провокационными и культурными достижениями массовой культуры рока и кино!»<sup>10</sup> Этот роман Блатника не ограничивается развлекательными и так называемыми «обучающими» функциями, а ставит глубокие философские и нравственные проблемы будущего развития человеческого общества.

Опыт введения утопии в контекст постмодернизма, проведенный Андреем Блатником, дал во многом противоречивые результаты. Новый свет, олицетворяющий социальную гармонию, «золотой век» демократии, должны были бы стать «концом истории». Однако в романе

появляется новое поколение людей, к которому принадлежит повествователь, доказывающее то, что история продолжается. О Константине Войновском – человеке, пренебрегшем основами Нового света, теперь пишут книги. Самого героя, несмотря на его мечту о неизменяющемся, абсолютно статичном мире, на языке современной социологии можно назвать «антистатическим экстремистом»<sup>11</sup>, ставшим одной из причин разрушения достигнутого было общественного равновесия.

В романе «Факелы и слезы» утопические категории Истины и Идеала разбиваются в нем о современную неуверенность в возможности их достижения. Теряется иерархия смыслов, делящая все на «положительное» и «отрицательное», – утопия растворяется в антиутопии и наоборот. Однако постмодернизм, отказавшийся от Идеала и Истины, не может отменить саму способность человеческого общества к дальнейшему развитию, к эволюции. Общество продолжает развиваться, строить новые планы, придумывать новые идеалы, а следовательно, история его не завершена. Утопия сильно видоизменяется в постмодернизме, но она живет в нем на равных правах с другими атрибутами человеческой культуры.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris, 1979; Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.–СПб., 1998.*

<sup>2</sup> «Самоуправляющийся социализм» стал одной из составных частей официальной идеологии в СФРЮ. Его автор – Эдвард Кардель (1910–1979), теоретик, секретарь ЦК КПЮ и представитель Словении, правая рука Йосипа Броз Тито.

<sup>3</sup> См.: *Эшттейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. №3.*

<sup>4</sup> Здесь мы намеренно не говорим об антиутопии, так как считаем, что в жанровом отношении она идентична утопии, а главным их различием является смена семантики на противоположную.

<sup>5</sup> См.: *Virk T. «Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza» // Problemi – Literatura. Ljubljana, 1988. №4.*

<sup>6</sup> *Juvan M. Postmodernizem in «mlada slovenska proza» // Jezik in slovstvo. Ljubljana, 1988/89. №3.*

<sup>7</sup> *Androjna I. Pripovedni položaj v kratkih pripovedih Andreja Blatnika // Jezik in slovstvo. Ljubljana, 1992/93. №4.*

<sup>8</sup> Под кодами подразумеваются определенные типы уже виденного, уже читанного, уже сделанного.

<sup>9</sup> См.: *Старикова Н. Н.* Словенская «молодая проза» 80-х годов // Славяноведение. 1995. № 5.

<sup>10</sup> *Blatnik A.* Plamenice in solze. Ljubljana, 1987. (Текст на суперобложке. — Обилие восклицательных знаков в этом высказывании говорит само за себя; возможно, не лишним будет добавить, что этот роман А. Блатника был восторженно принят публикой).

<sup>11</sup> Т. е. противостоящий неподвижности общества, постоянству его основных характеристик.

## ПЕРМСКАЯ УТОПИЯ И ЮРЯТИН ПАСТЕРНАКА

### I

Я только что из Перми, куда приглашен был почитать лекции Фондом культуры «Юрятин», — и с пылу — с жару хочу рассказать вам про пермскую утопию. Подобно тому, как, по словам Сковороды:

Всякому городу — нрав и права,  
так и — своя утопия. Да и всякому существу (человеку, «я»...) — надземный, внемственный миф о себе, что возвышает и ведет — тягою забрасываемого вперед и вверх проекта, — как дыхание. Как Пермская идея!.. И над каждой местностью, голосом, парит «ВНЕ-местность» = у-ТОП-ия, как духовно-эмоциональное облако, энтелехия, «целевая причина» сего образования в бытии.

Вот почти пустынная местность в Предуралье. Указом Екатерины Второй повелено учредить здесь центр губернии: «Здесь будет город заложен!» — прямо в жанре пращура ее. А всего-то тут — река Кама да овраг речки Ягошихи, где несколько домиков деревни. Но приезжают губернатор и градостроители — и расчерчивают план прямоугольных улиц, а речку, что впадает в Ягошиху у кладбища, нарекают Стикс. Уже образованные в греческой мифологии, просвещенные начальники — именно: пачало закладывают! И вот уже элементы мифа: предвечный Стикс впадает в Ягошиху. А над ними — новый Петербург! Пошел диалог исторический. И вот уже Вигель (современник Пушкина) так выразительно о Перми заметил: «Это было пустое место, которому велели быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно»<sup>1</sup>.

Дальше — больше. Английский геолог, президент Лондонского геологического и географического общества, баронет сэр Родерик Импей Мурчисон, странствуя с молотком по Чусовой и Каме, обнаружил древнейшие тут отложения, окаменения папоротников и моллюсков под дном предполагаемого бывшего здесь моря — и назвал целую геологическую эпоху в истории Земли «Пермским периодом», что вошло как общепризнанный термин уже в миф-утопию человечества о себе. И вот — древнейший культурный слой Пермской утопии. В ней ведут раскопки и сооружают постройки современные культурологи из фонда «Юрятия», что меня пригласил.

«Культура продолжает тектоническую работу земных стихий»<sup>2</sup>, — вот прекрасное определение культуре, что дал ей пермский литературовед и культуролог Абашев Владимир Васильевич. И оно как раз в Ураль-

ском, так сказать, Логосе выдержано. Как там, в горах Урала, добывают породы, где все элементы таблицы Менделеева содержатся, так и в язык места тут «слой за слоем нарастают отложения смысла». Ощущение, что прямо здесь, под ногами, таится праисторическая глубь и тьма, где роятся тени каких-то чудовищных звероящеров, вошло в самосознание и современную риторику города: от поэтических метафор: «в истории лиры есть пермский период» и культурологических построений до расхожей газетной фразеологии<sup>3</sup>.

Один из слоев — город Юрятин, что Пастернак в «Докторе Живого» списал-воспел.

Так он обозначил саму Пермь, где обитал полтора года в Первую мировую войну в 1915–1916 гг. И вот в диапазоне между Пермским эоном Земли и Юрятиным, как городом-персонажем русской литературы, в сем силовом магнитном поле наращивается и историей, и ее самосознанием: и в фольклоре пермяков, и у интеллигентов — тело Пермского надземия, у-топоса. И сей миф-утопия — не просто сократова работа «познай самого себя», но и активное строительство самого себя; нарастает город над городом...

Проведем раскопки имени. Пермь — она и «ПЕРВЬ». «По исконному смыслу слова Пермь, — пишет В. В. Адашев, — это вообще-то край, предел, почти ГИПЕРборья. Рега таа у древних велсов было — «дальняя земля». Край ойкумены. Есть магия имени: исторически молодой город до сих пор живет в силовом поле своего древнего (известного с XII в.) и загадочного прозвища, заимствуя и усваивая его историю»<sup>4</sup>.

Далее сага-утопия слагается из того, кто из именитых что сказал и про что. Карамзин, рассказывая о начальной истории Руси, ссылаясь на скандинавские саги: у викингов на Перми-Биармии человеческий мир вообще кончался. Дальше — потусторонний «Йотунгейм, отчизна ужасов природы и злого чародейства». Пермь — на границе... Брошенное мимоходом замечание Чехова, что его героини живут «в провинциальном городе, вроде Перми», укоренилось в мифологии города, приобретя непреложность факта. Дом трех сестер был некогда городской достопримечательностью, краеведы отыскивали прототипов чеховских героинь, и сегодня в воздухе витает мысль о памятнике трем сестрам... Настроение и символика чеховской пьесы попали в резонанс с самочувствием Перми. Пьеса как бы наложилась на город, и тоскующие тени чеховских героинь извечно поселились на камских берегах, где совсем недавно прозаик Алексей Варламов разглядел в весенних сумерках «призрак трех сестер, заламывающих руки над высоким камским обрывом».

Еще и Мамина-Сибиряка слово про Пермь — как «измышление административной фантазии». Так что нечто призрачное, «фантомное» и пермяк Абашев чувствует в своем городе.

Но снова — к земным слагаемым Пермской утопии. «Для самочувствия города близость рубежа Европы и Азии, Запада и Востока немаловажна. Об этом любят вспоминать»<sup>5</sup>: Недалеко там географический знак раздела — шутка ли: центр Севера Евразии! И одна славистка из Америки вычислила точку, где сходятся 59-я широта и 59-й меридиан — и в горах, в лесу нашла место и поставила знак.

Еще уральские горнодобытчики-заводчики в пространстве Прикамья и Приуралья: Строгановы, Демидовы, Дягилевы — фамилии какие, династии! — питают Пермский миф, а и места знаменитые в истории России: Усолье, Соликамск, Чердынь, Кунгур (слышите тут стык славян и татар?). И Ермак Тимофеевич — из Чусовой, Колумб Сибири. Пароходчик богатейший Мешков считал, что это Волга впадает в Каму (не наоборот), ибо в месте их встречи, действительно, Кама мощнее, полноводнее.

В начале XX в. — такой расцвет Перми, ее вклад в богатство России к 1913 г., так набухла в ней материя, что стала плодоносить уже в Духе: из богатства купцов, горнозаводчиков, виноторговцев и строителей Дягилевых фонганировали в Париж Русские сезоны Сергея Павловича Дягилева. Ведь именно на капиталы его предков смог он объединить высшие силы русского искусства (Стравинский, Нежинский, Карсавина, Павлова, Фокин, Бенуа...) и повоевать Европу. Так хтоника Пермского периода через калий, соль, водку и вина воспарила в утопос искусства, в кисейность балета, в плодородие многодетных семей — в оставившего не потомков Сергея Дягилева, но русский балет, прославленный в паде-де ангельских балерин. В великолепной гимназии, построенной Дягилевыми в начале века, существует музей, где видно как труженики материи, «вещества существования» (выражение Андрея Платонова), поколения купцов и заводчиков Дягилевых становятся пьедесталом для «Мира искусства», его роскошных произведений и утонченных художников. Ну и, наконец, пастернаковский миф. Здесь в городской библиотеке занимался Юрий Живаго и там снова встретил Лару. Здесь «дом с фигурами», где Лара могла жить, где детство Люверс...

Но главное — «самородный» энтузиазм. В окрестности Чусового раскинулась деревня-музей, собранная из разных мест Леонардом Постниковым. Вот человек — воистину САМОРОДОК Бытия! Не спросясь ни у кого, он создал сей культурный очаг. Положив 40 лет труда, он реконструировал русскую деревню, построил церковь Св. Георгия,



кладбище и дом-музей литературный, где жили и Валентин Распутин, и Виктор Астафьев...

Побывав в Пермском космо-психо-логосе, можно ощутить, как для развития *места* — наличие местного «безместия» = утопии! Она питает душу, энергетику — и дает остойчивость: как кораблю осадка, так месту — толща культурного слоя, вещественного и духовного. Не должно быть место пусто, но — освящено. И своя утопия (в частности) — ему наполнение. В силу чего и не сдуют обитателей его ветры *ubi bene — ibi patria* = «где хорошо — там и родина», но где родина — там хорошо. И такими энергетическими вертикальными очагами может быть удержана равнина России от рассеяния — как гвоздями прибита.

## II

Какой пласт утопии открывается в романе «Доктор Живаго»? Это, по сути дела, робинзолада кучки людей, пытающихся жить истинными ценностями среди исторического шторма и кораблекрушения, рядом с восставшим экипажем обезумевших матросов, соблазненных мороком мнимых ценностей. В качестве острова, куда прибывает их корабль, выступает глубинка России, сердце Евразии (ср. Евграф Живаго с киргизскими глазами, сводный брат доктора, внезапно появляющийся благодетель-спаситель чудесный), — Пермь=Юртин. Имя города однокоренно Юрию, потому путь в Юртин — это путь к себе, в «топос» своего истинного «я», в жизнь «по себе» и маркам не чужим, что вокруг в изобилии предлагаются.

Туда нужно ехать. Бегство благочестивой семьи Лота-Громеко из Содомы и Гоморры проклятых столиц вершится «В дороге» (седьмая часть первой книги романа) — в путешествии долгом, протяжном, где медитируется каждый шаг и переезд, в отличие от современных быстрых переносов через расстояния на авто и авиа, которые суть **путь без шествия**: покрывание пространства без вникания в места. Транспорт — это отрицание мест, локусов, топосов — тоже, значит, «у-топос». Современный человек, обитая в жанре стремительных перемещений на бешеных скоростях, живет в климате и космосе постоянной утопии, не приходя в себя, для этого надо остановиться и задуматься — обернуться назад на жизнь и в себя, к чему всегда призывают мудрецы.

Город вводится как произведение искусства, как «невсамделишность» декорации. В этом — сущность мировоззрения и поэтики Пастернака: тождество жизни и искусства. Также тождественны помещение и пространство — в этом характернейшая черта поэтики Пастернака, что

гласит о священстве быта — как Бытия, об их прямой взаимопрощенности и взаимоосмысленности.

В каком месте-топосе возможны таковые встречи-сближения-братания-отождествления столь отдаленных явлений из совершенно разных сфер бытия? В воображении поэта, кто узелком вяжет все со всем — и тем реализует действительный принцип и правду мира: в нем ведь на самом деле **Все во Всем** пронизано и связано.

Таков утопос Поэзии: в этом пространстве происходят все взаимопроникновения. Продолжив вникать в явление города тем, кто достиг его после кораблекрушения. Перед нами обычный прием введения утопии: путешественника встречает остров в океане, и на нем город, как в «Утопии» Томаса Мора. Явление города в лучах солнца — напоминает «Город солнца» Томазо Кампанеллы, «Афон» и «скит пустынножителей» — идею отшельничества и спасения навевают: куда и зачем едут и что тут будет... Самими персонажами все с ними происходящее самоосмысляется как «Робинзонада»: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родною матерью производя себя вновь и вновь на свет!» В романе идет мировоззренческая и поведенческая редукция Бытия от многой сложности и искусственности — к простоте и естественности.

Юрятин — первый и общий уровень утопии, в котором сквозит Пермский миф, что мы выше очертили: Пермский период в геологии — Дягилев, балет, «Мир искусства». И местный интеллигентский миф о чеховских трех сестрах, что будто отсюда, в романе не обойден: «Тут у нас были четыре сестры Тунцевы, на одну больше, чем у Чехова, — за ними ухаживали все юрятинские учащиеся, — Агриппина, Евдокия, Глафира и Серафима (прямо скажем: имена не в чеховском нейтральном, а в пастернаковском замысловатом вкусе! — Г.Г.) Севериновы. Перефразируя их отчество, девиц прозвали северянками» (260). А когда уже едут из Юрятина в село Варькино, «старичок, начальник станции» знаменательное имя употребляет: «Словно бы утром Вахх тут маячил. Спроси, может, не уехал?..» При имени Вахх приезжие изумленно переглянулись». (Вообще, это стилистическая черта всех утопий, в том числе и социологических: странник-рассказчик постоянно ритуально изумляется. — Г.Г.). Имя Вахх — как Стикс, как наименовали начальники-основатели Перми речушку.

«Тут еще помнили рассказы о сказочном кузнеце, выковавшем себе неразрушающиеся внутренности (= недра Земли! — Г.Г.) из железа, и прочие местные рассказы и небывлицы (265). Это и уже Уральский

эпос, что у Бажова, который, кстати, был на столе у Пастернака во время написания юрятинских глав. Следующий пласт-слой-шихт в шахту Бытия в космосе Перми-Урала — отшельничество из города Юрятина в село Варыкино; как с горы Афон — в пустынь и скит. Вот разговор с Самдевятовым: « — Известна вам цель нашего путешествия, наши намерения? — Приблизительно. Догадываюсь. Имею представление. **Извечная** тяга человека к земле. Мечта пропитаться своими руками. — И что же? Вы, кажется, не одобряете? Что вы скажете? — Мечта наивная, идиллическая. Но отчего же. Помогите вам Бог. — Но не верю. Утопично. Кустарщина» (259). И вот основывается семейная коммуна, фаланстер на земле — натуральное хозяйство, освоение заброшенной земли. Все в блеске Первого дня Творенья: и вскапывание огорода, и засолка огурцов, и квашенье капусты, и щепка для разжига печки...

И вот возвращены и добыты плоды вольного любовного труда на себя семьей-общинной. Они не просто перечисляются, а каждая операция с ними подана как умение, как умное делание, как в «Трудах и днях» Гесиода. Земледельческого эпоса дыхания и стиль. (Как еще в жанре «Времен года». — Г. Г.). Раблезианское изобилие снеди, когда в городе главная пища — пшеничный суп с селедочными головами. Прудоновский идеал фермера...

«Теперь, зимними вечерами, отдыхаем. Собираемся благодаря Анфиму, снабжающему нас керосином, вокруг лампы. Женщины шьют или вяжут, я или Александр Александрович читаем вслух. Топится печка... Без конца перечитываем "Войну и мир", "Евгения Онегина"...» (277–278). Семейная идиллия! Оазис абсолютной жизни. Утопия интеллигентокрестьянина: «попашешь — попишешь». «Сколько мыслей проходит через сознание, сколько нового передумаешь, пока руки заняты мускульной, телесной, черной или плотничьей работой; пока ставишь себе разумные, физически разрешимые задачи, вознаграждающие за исполнение радостью и удачей; пока шесть часов кряду тешешь что-нибудь топором или копаешь землю под открытым небом, обжигающим тебя своим благодатным дыханием» (275). Самому Пастернаку, огороднику в Переделкине, знакомо это самочувствие себя — целостным, гармоничным человеком, а не частичным индивидом, рабом разделения труда, узким специалистом, кем стали люди в цивилизации Нового времени. И вот разруха ее, произведенная Революцией, восстановила первобытность как ценность. Ситуация начала времен. Не мельгешением мелких занятий и разговоров занят человек, но главными устоями бытия, он сам их творить умеет; он укрупнен — как «культурный герой», основатель первоначал.

«Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, воздвигать землю в заботе о пропитании, **создавать свой мир**, подобно Робинзону, подражая **творцу** в сотворении вселенной, вслед за родной **матерью** производя себя вновь и вновь на свет» (275). Человек такой реализует собой главные субстанции бытия: он и как Бог-Творец-Отец-Дух, и как Матерь(я) Земля. Само-творец и само-родок. Вихрь Истории и Общества сметает эту деревенскую утопию и выносит героя в иную топику — в плен к «лесным братьям», где полтора года удерживается. И теперь мы погружаемся в еще более глубокий пласт пастернаковской утопии, где остались только Он и Она: Юрий и Лара — как Адам и Ева. Начинается утопия абсолютной Любви. Вот как Лара исповедует Юрию смысл их любви: «Мне ли, слабой женщине, объяснять тебе, такому умному, что делается сейчас с жизнью вообще, с человеческой жизнью в России, и почему рушатся семьи, в том числе твоя и моя? Ах, как будто дело в людях, в сходстве или несходстве характеров, в любви и нелюбви. Все производное, палаженное, все относящееся к обиходу, человеческому гнезду и порядку, все это пошло прахом вместе с переворотом всего общества и его переустройством. Все бытовое опрокинуто и разрушено. Осталась одна небытовая, неприложимая сила **голой**, до нитки обобранной **душевности**, для которой **ничего не изменилось**, потому что она во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой. (Вот: выкинуты из быта — в Бытие! И даже в ПЕРВО-бытие! — Г. Г.). Мы с тобой как два **первых** человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же раздеты и бездомны в конце его. И мы с тобой **последнее** воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим, и любим, и плачем, и держимся друг за друга и друг к другу льнем» (397). Так много и прекрасно сказано, что не знаешь, с чего начать разбор. Тут предпоследняя редукция существования произведена — до двоих: они и первые и последние, Альфа и Омега. Бытие свелось, свернулось, ввернулось в них как завязь и память, и в себе они ощущают, носят сгусток ВсеБытия, вечность за всех. Подобно тому, как в Адаме и Еве дремало все человечество в потенции, так теперь оно сведено, коллапсировано в них, в их любовь — как Абсолют. И точно: Аб-солют ведь «солюс», соло — единственное и одинокое. Гениальной интуицией художника фундаментальная философия о Бытии вложена в уста Лары = Евы! Ведь и в первичном мифе о грехопадении — в ком пробужден первый интеллектуальный интерес к познанию (добра и зла)? Сперва в Еве проснулся Логос Человека —

страсть к исследованию, и она передала весть о такой возможности Адаму вместе с яблоком. Адам, правда, тоже работал в Уме — давал имена существам. Но то — статика ума, познание ж — динамика...

Тут мы подходим к концепции Мужского и Женского у Пастернака. В черновом наброске к роману, озаглавленном «Четвертый тиф» сказано: «Он стал впадать в сладкую дрему, продолжая рассуждать и в полубреду (дрема, сон — виды алиби от рационализма и удобные приемы для введения мечты и утопии. — Г. Г.). Так все устроено. Так надо. Вот образцовый вид брака. Молодая вдова, пышная, вся из мягкости и доброты, груда прелестей, сдобное тесто жизни. А ему нет семнадцати, худощавый горячий мальчик, весь из сухожилия и мускулов, струна, тетива, наставить стрелу, оттянуть далеко-далеко назад и опустить, как из лука, далеко, далеко, через простреленную вдову и дальше, дальше вперед ради вековой сладости, ради вековой прелести, жизни. Как делают весною в булочной жаворонкам глаза и клювы из воткнутого кусочка жареного миндаля и изюма» (627).

Женское начало обволакивает Живаго. Он ощущает себя вечным мальчиком, пружиной-стрелой духа и творчества. В нем этот полюс сосредоточен, в ней же духа и творчества нет как отдельных, но в слитии с Женским, Материнским и Психейным («голая душевность»). Знаменательно, что она — вдова и вечно молодая — всех в себя вобрала и схоронила.

Это не просто оригинальная манера творческой индивидуальности. Пастернак — синтез русского и иудейского. Его вкусовая чувствительность — как священная диета «Второзакония». Вкушать Бытие напрямую — есть Бога и пестовать в себе обоженную плоть, пронести ее через века и тысячелетия избранному народу. В России еврейство, которое «Психо-Логос минус Космос» привилось к такому Сверх-Космосу, каковой являет собой Белая Русь, бесконечный простор. «Пространство» (снежное) — любимое и заклинательное слово Пастернака. «Горячий мальчик», с заквасом иных кровей, как и Пушкин, погружается в такую необходимую им остуду! «Здоровью моему полезен русский холод». Кульминация романа — зима в Варькине, вынесенность двоих в изоляцию утопии абсолютной Любви.

В отношении к пространству сквозит генетическая память: местообитанием еврейства в течение тысячелетий было помещение, дом, а не земля, пространство; город, а не природа, а в городе — гетто, а в России в черте оседлости — «местечко». Так что пастернаково чувство пространства — это бунт против местечковости, тоже «у-топос» по отношению к прежнему стилю жизни. И в то же время постоянно осуществляемый в поэтике Пастернака привод пространства в поме-

щение, отождествление их элементов, бытийственное прочтение быта как космоса — это тоже «иудейское» в нем.

Если им принимается идея Истории, то она сводится к Жизни: «Человек живет не в природе (вот заявление из «Минус-космоса!» — Г.Г.), а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке **смерти** и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии» (14). Но история как государство, общество, гражданственность, политика — это чуждо. Не имели евреи этого поприща и опыта за две тысячи лет в диаспоре. А напрямую, без этих посредников: наладив обоженную жизнь и телесность в помещении дома-семьи, общались с Богом, Бытием через Тору. И человек тут не просто Адам, но Адам Кадмон — Всечеловек каббалы. Из «я» — в Сефирот. И в поэтике Пастернака — фамильярность с пространством, временем:

Каюс, милые, тысячелетье на дворе?

Мир государств, обществ и политик — фальшь и ложь, мнимое существование. И как таковое трактуется Революция, язык декретов и все, ради чего современники бились в умопомрачении. Истина — это Жизнь, Творчество, космос Культуры. И свод всего — в «Я». Тут последний уровень утопии в романе. Итог высказан во внутреннем монологе Юрия Живаго. Присутствуя при разговоре своих друзей, он в сущности отсутствовал и думал: «Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений. Однако не мог же он сказать им: “Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов! Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали”» (474). Соприсутствовали и соучаствовали в его страдном уникальном пути.

Итак, мы рассмотрели уровни пастернаковской утопии в романе «Доктор Живаго». Но — парадокс! Вокруг — целый спектр утопистов: идеологов, проектантов, перedelщиков Жизни: социалисты, анархисты, коммунисты, либералы... И не на живот, а на смерть полемики словом и оружием («полюмос» по-гречески, — «сражение», «война»). А Пастернак — против: за то, что есть! «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование — это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом (=объектом,

предметом. — Г. Г.) жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с нами тупоумных творений» (384). Так что в романе — утопия Бытия (Жизни) посреди утопий Истории и Социума. Вечное посреди Временного. Мироощущение Пастернака-Живаго — это пребывание, бытийствование в Абсолюте, в центре-сердце Бытия, у Бытия за пазухой в обволокнутом Вечно Женственном. Как «любимый сын» — не «Родины», а Жизни. Так и каждый призван таковым себя чувствовать: это «одаренность» (тоже любимая категория в оценке Пастернаком человек), талант, от Бога благодар. И твой ответ — благодарение восхищением — всем! Не суди! Люби! Такое мироощущение в Пастернаке сопряжено с Ветхим Заветом: как раз по нему все сотворено «добра зело» и навечно — и нечего переделывать, и нет дела Истории и Времени, чем заняты и мучаются исторические, временные, а не избранные народы и страны и общества. И хотя устами Веденяпина говорится, что мы живем в истории посреди трудов по преодолению смерти, это — рационалистическая формула, а мироощущение художника, эстетическое гласит: все — в порядке, все путем, все ЕСТЬ и прекрасно, и твое дело — любить, постигать и выражать.

Как основной тон, как тоника всей музыки романа задается в самом его начале «чувство высшей и краеугольной беззаботности»: «Все движения на свете в отдельности были рассчитанно-трезвы (то принцип Социума и Рассудка — плодить отдельности, частичности: «разделяй — и таким образом — властвуй» над душами и свободой! — Г. Г.), а в общей сложности безотчетно пьяны общим потоком жизни, который объединял их. Люди трудились и хлопотали, приводимые в движение механизмом собственных забот. (Напоминает философию истории в «Войне и мире». Но у Толстого интеграл человеческих воль серьезен, а тут — слушайте, что дальше! — Г. Г.) Но механизмы не действовали бы, если бы главным регулятором не было чувство высшей и краеугольной **беззаботности**. Эту беззаботность придавало ощущение связности человеческих существований, уверенность в их переходе одного в другое, чувство **счастья** по поводу того, что все происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом, в том, что одни называют царством Божиим, а другие историей, а третьи еще чем-нибудь» (16–17).

Так что в романе — как в теории относительности: относительно утопий переделщиков-революционеров установка на Истину; Жизнь и Бытие выглядят — как утопия. А из Бытия и вечности Творения как



раз так называемая «действительность» революции и исторических переделок выглядит мнимостью, утопизмом.

### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: *Абашев В.* Пермская нота // Пермский пресс-центр. 1999. № 3. С. 59.

<sup>2</sup> Там же. С. 58.

<sup>3</sup> Там же. С. 59–60.

<sup>4</sup> Там же. С. 59.

<sup>5</sup> Там же.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии .....	5
<b>Л. А. Софронова</b> Об утопии и утопическом .....	6
<b>Ф. Н. Блюзер</b> Утопическое в древнерусском самосознании .....	14
<b>Н. Н. Запольская</b> «Общеславянский» язык как лингвистическая утопия .....	21
<b>Г. П. Мельников</b> Специфика утопизма Яна Амоса Коменского .....	35
<b>М. В. Лескинен</b> Сарматская социальная утопия в этноконфессиональном контексте. Ее истоки и перспективы в первой половине XVII в. ....	47
<b>Н. И. Свирида</b> Искусство и утопия: год 2440 .....	61
<b>Н. М. Филатова</b> «История будущего» Адама Мицкевича как романтическая антиутопия .....	74
<b>Н. М. Куренная</b> «Трагедия человека» Имре Мадача — первая венгерская утопия .....	85
<b>Л. Н. Титова</b> Утопическое в культуре чешского национального возрождения .....	94
<b>Е. М. Юхименко</b> «Град Китеж» русского старообрядчества .....	105
<b>Ю. И. Ритчик</b> Зарождение научной фантастики в русской романтической повести 30–40-х гг. XIX в. ....	114
<b>Т. И. Чепелевская</b> Утопия в словенской литературе XIX в. ....	122
<b>Н. В. Злыднева</b> Утопленники Утопии .....	137
<b>А. С. Стыкалин</b> «Утопическая картина мира» и эстетика социалистического реализма в Венгрии начала 1950-х гг. ....	154
<b>Л. А. Софронова</b> Признаки дистопии в романе Тадеуша Конвицкого «Малый Апокалипсис» .....	168
<b>Ю. А. Созина</b> Постмодернизм в романе Андрея Блатника «Факелы и слезы» .....	180
<b>Г. Д. Гачев</b> Перская утопия и Юртин Пастернака .....	189

