ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПРОГНОСТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ

Ответственный редактор
Д. К. Поляков

МОСКВА
2026

УДК 304.4; 008.2
ББК 71(4)
П78

Серия
«Категории и механизмы славянской культуры»

Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН
(Протокол № 9 заседания Ученого совета
ФГБУН Института славяноведения РАН
от 25.11.2025)

Авторы:
А. В. Амелина, Е. В. Байдалова, Д. Г. Вирен, Н. В. Злыднева, Е. В. Камынин, Н. М. Куренная, А. Н. Красовец, А. Ю. Пескова, Д. К. Поляков, О. С. Румянцева, Л. А. Трахтенберг, Н. М. Филатова, Т. И. Чепелевская, Л. Ф. Широкова

Редакционная коллегия:
Д. К. Поляков (отв. ред.), *Н. М. Филатова, О. С. Румянцева*

Рецензенты:
к.ф.н. *П. В. Королькова*,
к.ф.н. *Е. В. Шатько*

Прогностические механизмы в славянских культурах.
П78 Колл. монография / Отв. ред. Д. К. Поляков. — М.: Институт славяноведения РАН, 2026. — 270 с.: ил. (*Серия «Категории и механизмы славянской культуры»*)

ISBN 978-5-7576-0535-7 DOI 10.31168/7576-0535-7

Коллективная монография призвана определить специфику прогностических механизмов в культурах разных регионов Славии. Авторы посвятили свои исследования важнейшим периодам, в которые становилась актуальной проблема предсказания, прорицания, визионерства, утопического и антиутопического. В фокусе внимания — различные феномены культуры, от провидческой футурологии романтизма до антиутопических прогнозов в современных литературе и кинематографе. Отдельная часть труда посвящена (анти)утопическому образу советского в словесном и изобразительном искусстве 1920-х гг.

Коллективный труд адресован культурологам, филологам, историкам, искусствоведам и всем интересующимся проблемами культуры XIX–XXI вв.

УДК 304.4; 008.2
ББК 71(4)

ISBN 978-5-7576-0535-7



© Коллектив авторов, текст, 2026
© Институт славяноведения РАН, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

Глава 1. **Славянская футурология XIX века**

Прогностические прозрения в «Истории будущего» Адама Мицкевича и футурология его времени (*Н. М. Филатова*) 11

Роман Н. Н. Шелонского «В мире будущего»: фантастика и современность в 1892 г. (*Л. А. Трахтенберг*) 32

«Моделирование будущего с учетом уроков прошлого» в словенской утопической прозе XIX в.: от «Девятой страны» Й. Стритара (1878) к «Абадону» Я. Менцингера (1893) (*Т. И. Чепелевская*) 43

Глава 2. **Национальное измерение центральноевропейской (анти)утопии**

Будущее словацкого народа в антиутопиях эпохи реализма (Терезия Вансова и Мартин Кукучин) (*А. Ю. Пескова*) 65

«Возможная современность» Центральной Европы в антиутопиях Павола Ранкова и Людвига Бауэра (*Д. К. Поляков*) 78

Альтернативная история Словакии в романе Михала Гворецкого «Таити» (*Л. Ф. Широкова*) 90

Глава 3. **Индивидуальное против тоталитарного**

Социальные проекции в будущее в творчестве Яна Вайсса (*А. В. Амелина*) 105

Антиутопические романы Берты Бойету «Филио нет дома» (1990) и «Птичий дом» (1995) (*А. Н. Красовец*) 117

Фильмы Анджея Жулавского и Петра Шулькина — прогностика или диагностика? (*Д. Г. Вирен*) 147

Глава 4. **Советское визионерство**

Тревожные ожидания: советская живопись накануне «великого перелома»
(*Н. В. Злыднева*) 173

«Ленинград» М. Я. Козырева — случайное предсказание или обдуманный прогноз?
(*Е. В. Камынин*) 199

Поэма-фантазия «Краснокрылый пророк» в творчестве Михася Чарота
(*Н. М. Куренная*) 205

Глава 5. **Философы и прорицатели**

Прогностический вектор этико-философской теории конкордизма В. К. Винниченко
(*Е. В. Байдалова*) 219

Образ современного предсказателя в польской прессе (по материалам Национального корпуса польского языка)
(*О. С. Румянцева*) 239

Сведения об авторах 261

Summaries and keywords 263

ВВЕДЕНИЕ

Том, который читатель держит в руках, построен преимущественно на основе докладов конференции «Прогностические механизмы культуры: славянский мир»[1], проведенной отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН 20–21 февраля 2024 г. Авторы коллективной монографии, как и участники конференции, на обширном материале литературы, изобразительного искусства, кинематографа, языка стремятся раскрыть проблемы прогноза, предсказания, прорицания, визионерства, утопии / антиутопии и роли этих феноменов в культурах славян. Все упомянутое мы относим к прогностическим механизмам, которыми культура стремится и показать будущее, и сформировать свое отношение к настоящему, а нередко и осмыслить прошлое.

Прогностические механизмы универсальны: они являются неотъемлемой частью любой культуры в каждый период ее существования. Древние занимались прогнозированием столь же увлеченно, с какой это делает постиндустриальное общество. С развитием цивилизации прогнозирование научное и прорицание духовное разделились, и в каждую из культурных эпох ведущую роль играли разные аспекты этих практик. Так, романтизм, построенный на прорицании, отреченности от реального и бытового, сменился иной культурной эпохой, поставившей на службу прогнозирования новейшие достижения науки. Как рациональное сменялось иррациональным и наоборот, так и формы прогностики были и остаются различными.

Различна и роль прогностики в культурах славянских народов в разные периоды их существования. Движение культурных эпох и их важнейшие ценности, проявляющиеся в художественных текстах, нашли отражение и в композиции

[1] Идея конференции и ее проект принадлежат Н. В. Злыдневой.

предлагаемой читателю книги. Ее первая глава посвящена славянской футурологии в литературе XIX столетия — от романтизма до реалистических романов рубежа веков. Вдохновленные новейшими научными открытиями, писатели — с разными целями — пытались показать и мир будущего. Это характерно и для главного польского поэта-пророка Адама Мицкевича, «Истории будущего» которого посвятила исследование Н. М. Филатова, и для менее масштабных авторов. Утопический роман одного из них, Н. Н. Шелонского, рассмотрел Л. А. Трахтенберг. Т. И. Чепелевская, в свою очередь, обратилась к малоизвестным в России текстам авторства словенских писателей Йосипа Стритара, Антона Махнича, Янеза Трдины, Янеза Менцингера и других.

Региональный принцип лег в основу композиции второй главы, авторы которой исследуют национальные стереотипы, комплексы и травмы славян Центральной Европы — и их отражение, а нередко и своеобразный расчет с ними в художественных текстах. Центральноевропейских славян объединяло и объединяет сознание собственной уязвимости перед большими нациями, поэтому прогностическая литература то была призвана обратить на это внимание — как, например, словацкие антиутопии XIX в., рассмотренные А. Ю. Песковой, то деконструировать эту идею, как тексты наших современников. Именно такую деконструкцию предлагает словак Михал Гворецкий, написавший роман об альтернативной истории Словакии после 1918 г. — его проанализировала Л. Ф. Широкова. Альтернативную историю невозможно назвать утопическим или антиутопическим текстом, однако ее функции схожи с функцией иных антиутопий: привлечь внимание к автоматизму следования в фарватере национального мифа. Интересно, что тот же путь критики национальных идеологем выбирают писатели, уже создавшие и исторические романы о главных центральноевропейских трагедиях века XX — войнах, насильственных переселениях народов, изгнаниях. Это показал Д. К. Поляков, рассмотревший написанные в 2010-е гг. антиутопические тексты словака Павола Ранкова и хорвата Людвига Бауэра.

Следующая глава посвящена произведениям, в которых рефлексируются не столько национальные, сколько универсальные вопросы. Ее авторов вновь интересует проблема антиутопий — по-видимому, одного из ведущих модусов художественного текста в XX в. А. В. Амелина рассматривает романы Яна Вайсса, одного из основоположников чешской фантастики, осмысляя его творческую эволюцию от 1920-х к 1960-м гг., А. Н. Красовец — антиутопические романы словенки Берты Бойету Боэта, которая, возможно, первой в югославянских литературах рассмотрела проблему тоталитарного сквозь призму эроса и отношений между полами. Не менее интересный материал — экранизация утопического текста — оказался в центре внимания Д. Г. Вирена, показавшего, в частности, как трансформируется литературное произведение при переводе на язык кино. Такая трансформация имеет свои индивидуально-авторские и хронологические причины: герой фантастического фильма становится буквально прототипическим героем семидесятых — неприкаянным интеллигентом. И вновь утопия решает насущные художественные задачи, обращаясь к эзопову языку эпохи победившего социализма.

Разговор о прогностических механизмах в культурах славян невозможен без обращения к крупнейшему мировому утопическому проекту — Советскому Союзу, где, согласно порядком избитому выражению чешского коммунистического журналиста Юлиуса Фучика, «завтра уже означает вчера». Художественная практика советского искусства показывает, что во многих текстах уже в 1920-е гг. обозначился переход к ви́дению будущего трагического десятилетия. Реализацию такого механизма в советской живописи, часто не связанную с интенциями самих художников, проанализировала Н. В. Злыднева, показавшая способы проявления глубинных смыслов произведения в его поверхностной структуре. Малоизвестный литературный текст тех же лет рассмотрел Е. В. Камынин. Это по сути антиутопическая повесть «Ленинград» Михаила Козырева, описывающая путешествие рассказчика из дореволюционного Петербурга в советский Ленинград 1951 г. Трагический контраст иного рода показала Н. М. Куренная, рассмотревшая

поэму-фантазию белорусского поэта Михася Чарота «Краснокрылый пророк» — текст, возникший в результате поисков новых тем и нового художественного языка. В конечном счете Чарот, убежденный коммунист, сам станет жертвой маховика репрессий тридцатых…

Обращение прежде всего не к тексту, но к его создателю характерно для последней главы книги. Е. В. Байдалова рассмотрела прогностический потенциал конкордизма — глубоко оригинальной этико-философской теории, разработанной украинским писателем Владимиром Винниченко. Как показал автор, во многом эклектичные построения Винниченко, замешанные на марксизме, ницшеанстве и фрейдизме, предвосхитили многие современные философские концепции. Провидческие способности иного рода, влекущие носителя культуры в сторону *сверхъестественного*, демонстрируют современные маги, экстрасенсы, гадалки… Попытку выявить смысловое наполнение образа прорицателя и, что не менее важно, его оценок в современной польской лингвокультуре делает О. С. Румянцева.

Как видно, многие практики прорицания актуальны для узловых, кризисных моментов развития культуры и общества. Возможно, повышенный интерес к ним сегодня связан с тем же.

Замечу, что отдел истории культуры спустя двадцатилетие возвращается к теме утопии и утопического, уже поднимавшейся в одноименном сборнике (Утопия и утопическое в славянском мире / Отв. ред. Л. А. Софронова, Н. М. Куренная. М., 2002). Однако проблематика настоящего издания шире; авторы посвятили свои исследования художникам, многие из которых являются современными классиками стран Центральной и Юго-Восточной Европы, но практически неизвестны в России. Надеемся, что наш коллективный труд послужит заполнению этой лакуны.

Д. К. Поляков

ГЛАВА 1

СЛАВЯНСКАЯ ФУТУРОЛОГИЯ XIX ВЕКА

DOI: 10.31168/7576-0535-7.01

Н. М. ФИЛАТОВА
(Москва)

ПРОГНОСТИЧЕСКИЕ ПРОЗРЕНИЯ В «ИСТОРИИ БУДУЩЕГО» АДАМА МИЦКЕВИЧА И ФУТУРОЛОГИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ

Аннотация: Исследование посвящено историческим и литературным контекстам прогностической мысли Адама Мицкевича, вошедшего в историю польской литературы как поэт-пророк. Объектом исследования является «История будущего» Мицкевича — произведение, известное лишь по двум достоверным сохранившимся фрагментам (1831 и 1832–1833 гг.), а также по пересказам современников. Элементы научной фантастики и социальные прогнозы, содержавшиеся в первом (1829), известном лишь в изложении А. Одынца, наброске «Истории будущего», рассмотрены в сравнении с русской утопической мыслью 1820–1830-х гг. Прослежена связь датируемых 1830-ми гг. отрывков произведения, где предсказаны общеевропейская революция и война федерации свободных народов против монархов, с другими славянскими историческими пророчествами, популярными в среде польской эмиграции XIX в. (предсказаниями полумифического героя — казака Мусия Вернигоры).

Ключевые слова: Адам Мицкевич, исторические пророчества, научная фантастика, польская историософия XIX в, русская утопическая мысль, Мусий Вернигора.

«История будущего» — неоконченное и не публиковавшееся при жизни Адама Мицкевича сочинение (а точнее, его наброски, сделанные по-французски) — неизбежно побуждала исследователей рассмотреть это произведение сквозь призму антиутопии / дистопии [Филатова 2002; Fiećko 2014]. При таком подходе важными оказывались в первую очередь историософские смыслы, заложенные в ви́дении Мицкевичем перемен, которые должны произойти в социально-политическом облике Европы и всего человечества, и их соотношение с романтической системой ценностей. Расширить поле исследования можно, во-первых, имея в виду сам культурный феномен прови́дения, или пророческого дара, которым пронизано творчество Мицкевича. Ведь предсказывание, связанное с даром импровизации, являлось для Мицкевича од-

новременно основным подходом к познанию, определенным состоянием духа, способом самовыражения и даже методом чтения лекций. В период преподавания в Collège de France пророчество оказалось вписанным в общий контекст романтического стиля преподавания истории (Ж. Мишле, Э. Кине), соединяющего науку, религию и политику.

Безусловно, общий романтический фон манифестаций пророчества в творчестве Мицкевича и его саморепрезентация как поэта-пророка имеют первоочередное значение для изучения на его примере феномена предсказания. Однако не менее интересны исторические прогнозы / пророчества Мицкевича в контексте научно-фантастической мысли его времени, а также иных славянских исторических пророчеств, популярных в среде польской эмиграции XIX в. Поэтому ниже мы обратимся также к отдельным составляющим футурологических прогнозов польского поэта.

Предсказания Мицкевича, его пророческий дар и одновременно стиль мышления, определяемые польским словом *profecja*, неоднократно были предметом исследования польских ученых. Достаточно упомянуть основополагающие для мицкевичеведения труды Зофьи Стефановской [Stefanowska 1962] и Виктора Вайнтрауба [Weintraub 1975; 1998; 1998a]. Среди польских литературоведов именно работа Вайнтрауба «Поэт и пророк», переизданная в конце 1990-х, считается наиболее полно представляющей рассматриваемый феномен.

Вайнтрауб усматривает глубокую связь между пророчествами Мицкевича и его даром импровизации: «импровизаторские трансы Мицкевича были для него состояниями экстаза, упоения собственной творческой силой» [Weintraub 1998a: 346] Среди своих современников именно Мицкевич был признан великим: в Петербурге — превосходящим Шекспира, а в берлинской среде — Шиллера и Гете. Недаром в российской печати во время пребывания Мицкевича в Петербурге велись дискуссии об импровизационном даре, о том, является ли он знаком избранности и духовного превосходства. Недаром обладавший влиянием среди петербургских масонов друг поэта Ю. Олешкевич рассматривал импровиза-

ции Мицкевича в духе своей интерпретации учения французского мистика XVIII в. Луи Клода де Сен-Мартена, духовного учителя мартинистов, приверженца спиритуализма и магнетизма. Польский художник подчеркивал, что импровизатор — это орудие, избранное Богом, поэт-пророк, и такое толкование способностей Мицкевича привил современникам.

Три основных сочинения Мицкевича, написанных вскоре после польского национально-освободительного восстания 1830–1831 гг. и осмысляющих его опыт, — III часть драматической поэмы «Дзяды» (1832), «Книги польского народа и пилигримства» (1832) и парижские «Лекции о славянских литературах» (1840–1844) — могут быть поняты лишь в свете пророчества. Ибо, согласно Мицкевичу, как только герой III части «Дзядов» Конрад переродится духовно, Бог совершит чудеса, спасет Польшу и весь мир от гнета. Что касается «Книг польского народа и пилигримства», то это главное произведение, в котором Мицкевич выступает как пророк и философ-мессианист. Он предсказывает глобальные перемены в Европе и крах западных ценностей. Автор «Книг» строит свою историософскую концепцию на отрицании рационализма и наследия эпохи Просвещения в современном ему устройстве Европы. Он отвергает «немецкие тоги и береты», называет понятия *конституция*, *парламент*, *законы*, *аристократия*, *демократия* вымыслом доктринеров. Поэт беспощадно критикует существующие формы правления и общественного устройства. Мицкевич последовательно антирационален: законам и правительствам он противопоставляет высшие, в его понимании, духовные ценности — отчизну и свободу, парламентским дебатам — силу чувств и самоотверженности, бесплодным теоретическим спорам — «безошибочность народного инстинкта», подчеркивает роль вдохновения в законотворчестве. Условием подлинного возрождения человечества является, по Мицкевичу, введение христианского начала в политические отношения. При этом именно полякам суждено возродить веру и христианский дух в Европе. «Передовые» же страны — Франция и Англия — неминуемо падут под гнетом тиранов.

Вся публицистика Мицкевича начала 1830-х гг. свидетельствует, что он рассматривал тогдашнюю ситуацию как переломную для западного общества. «От огромного политического здания Европы не останется камня на камне», — провозглашал он в «Книгах польского народа и пилигримства» [Mickiewicz 1955: 55]. Европу будущего он видел обновленной и единой. Настоящее его не интересовало, ибо грядущее, в его представлении, будет основано на полном разрыве с традицией. Идея обновления Европы сближала Мицкевича с другими мыслителями польской эмиграции. Сосредоточенность на будущем, на трансформации общественных и международных отношений, характерная для идеологов «великой» (в польской терминологии) эмиграции, была обусловлена их стремлением возродить Польшу и утраченную польскую государственность.

Проблема восприятия идей Мицкевича «братьями-изгнанниками» (выражение К. Бродзиньского), однако, заключалась в том, что он сам присвоил себе черты пророка, предводителя, проводящего свой народ через пустыню, объясняющего ему божественные предначертания, открывающего тайны будущего и внушающего героический кодекс поведения. Но в этой роли польская эмиграция, среди которой сложилось множество политических группировок, его не приняла. Своего рода реабилитацией пророческого дара стали лекции Мицкевича на кафедре Collège de France. Парижские лекции несут на себе отпечаток его личности, являются захватывающим психологическим документом, неиссякаемым источником сведений о взглядах польского поэта на литературу, историю, философию, современный мир. С другой же стороны, они неизбежно полны противоречий, местами хаотичны, часто в них критерии оценки литературных произведений вступают в противоречие с читательскими впечатлениями. Можно даже сказать, что «Лекции» слишком педантично фиксируют всевозможные чудеса, предзнаменования, приметы, предсказания самого своеобразного происхождения.

Новаторство Мицкевича заключалось в использовании поэтического дара для воздействия живым словом на ауди-

торию. При этом поэт, усматривающий кризис в современной ему религии, видел свою миссию и в восполнении существующих религиозных запросов. Представители французской профессуры были увлечены стилем его преподавания. Пример Мицкевича (несмотря на разное отношение к религии) вдохновлял и Ж. Мишле, и Э. Кине, также демонстрировавших тенденции к пророчествам, высказываемым с университетской кафедры. Мишле, например, прославился особым даром эмпатичного воспроизведения прошлого, «проникновением» в душу исторических персонажей и обнажением причин, заставляющих их действовать так или иначе. Историю он представлял как драму борьбы между свободой и фатализмом, усматривая в ней освобождение мирового духа [Weintraub 1975: 162].

В контексте историософских исканий 1830-х гг. появляется и «История будущего» — неоконченное произведение Адама Мицкевича, известное лишь по нескольким сохранившимся фрагментам и пересказам современников. Известно, что замысел «Истории будущего» поэт обсуждал начиная с 1829 г. и неоднократно возвращался к нему по крайней мере до конца 1830-х гг. Сохранилось лишь два ее достоверных отрывка, написанных, по мнению польских исследователей С. Пигоня и С. Скварчиньской, в 1831 и 1832–1833 гг. и объединенных в одну рукопись в 1835 г. [Pigoń 1960; Skwarczyńska 1964]. Они и вошли в полное собрание сочинений Мицкевича [Mickiewicz 1955: 193–209][1].

В то же время среди польских литературоведов есть мнение, что, несмотря на заглавие и непосредственную нацеленность на предсказание, «Историю будущего» нельзя отнести к экстатическому озарению импровизатора. Е. Фецько, например, называет «истории будущего», подразумевая многочисленность набросков этого сочинения, «похожими на литературные попытки XX века, относящиеся к области science fiction и political fiction» [Fiećko 2014: 333]. Здесь напрашива-

[1] Далее «История будущего» цитируется по этому изданию. Цифры в тексте в круглых скобках указывают страницы.

ется сравнение с темой исследования Е.В. Камынина в настоящем сборнике, совершенно справедливо разводящего понятия рационального прогноза и мистического предсказания.

Первый набросок «Истории будущего» известен лишь в изложении литератора Антония Одынца, друга поэта, и относится к 1829 г., т. е. ко времени пребывания Мицкевича в России. В одном из своих писем Одынец утверждает, что Мицкевич пишет произведение под названием «История будущего», пишет по-французски и написал уже более 30 листов. Именно из этого пересказа мы узнаем о научно-технических предсказаниях Мицкевича, которые предшествовали научно-фантастическим идеям Ж. Верна и Г. Уэллса.

А. Одынец сообщает, что описываемое время начиналось с 2000 г. и должно было охватить два следующих столетия. Насколько прозорливой была мысль Мицкевича, можно судить по тому набору технических достижений, которые он предсказывал. Это и устройства для записи и передачи звука и изображения на расстояние: среди них, во-первых, подобные радио «акустические устройства, с помощью которых, спокойно сидя у камина <…> можно слушать концерты из города или публичные лекции». И то, что поэт называет «зеркалами Архимеда», «установленными на огромных расстояниях так, что огненные буквы, отраженные в первом, в мгновение ока отражаются в последнем». На самом деле зеркала Архимеда — это отражатель солнечного света, который использовался в древности, чтобы сжечь корабли противника (дискуссии о достоверности существования подобного оружия ведутся до сих пор). Но важна сама идея — передача букв, т.е. информации, на большие расстояния, в чем можно усмотреть подобие телевидения, а с сегодняшней точки зрения и вовсе функцию современных электронных гаджетов.

Не говоря уже о мощной сети железных дорог (которые уже функционировали в Англии и которые строили в Америке, в России же эта тема активно обсуждалась), Мицкевич предсказывает и пароходы, которыми переправляются целые города (почти точное предсказание трансатлантических лайнеров), и авиацию: «флотилии крылатых воздушных шаров,

летающих по воздуху, как журавли или гуси». Поражают и совсем фантастические для его времени, однако в своей основе точные, детали освоения космоса и межпланетной коммуникации. Одынец сообщает, что Мицкевич упоминает спутники Земли и «телескопы, через которые с воздушного шара можно обозреть всю Землю, а с Земли видно, что делается на ее сателлитах». Со слов Одынца, «История» Мицкевича должна кончиться «контактами Земли с другими планетами, которые будут осуществляться с помощью воздушных шаров, которые тогда так будут плавать по воздуху, как сегодня корабли по морю». Просматриваются также в утопии Мицкевича приметы глобализации, включающие укрупнение мировой торговли (он упоминает ярмарку под Лиссабоном, куда огромные корабли везут целые дома и магазины). При этом, как рассказывает автор воспоминаний, 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» [Odyniec 1961: 42–43].

О том, как далеко продвинулась мысль Мицкевича, говорят, например, такие факты: телефон был изобретен только в 1875 г., фонограф — на два года позже, а Жюль Верн издал свой первый роман только в 1863 г.

В 1950-х гг. к «Истории будущего» обращался российский филолог, исследователь русско-польских литературных связей и творчества Мицкевича М. П. Алексеев. Он рассматривал «Историю будущего» в контексте русской технической и утопической мысли того времени. Действительно, в конце 1820-х гг. в Петербурге довольно много писали и говорили о чудесах техники. Находящегося там поэта не могло обойти увлечение этой тематикой в обществе, мог он читать и многочисленные публикации, в том числе в журнале «Московский телеграф»: в частности, в 1825 г. о подземном тоннеле, который должен был быть прорыт под Темзой, о железнодорожном сообщении между Лондоном и Эдинбургом. О железных дорогах тогда писали много — ведь уже в 1834 г. в Нижнем Тагиле появится заводская железная дорога, а в 1837 г. откроется первая пассажирская — между Петербургом и Царским

Селом. Интересовался актуальным вопросом строительства железных дорог в России и Пушкин. Повсеместным было увлечение воздухоплаванием — полетами на воздушных шарах. Мода на это особенно распространилась в 1820-е гг. В 1824 г. В. К. Кюхельбекер опубликовал в альманахе «Мнемозина», который издавал вместе с В. Ф. Одоевским, сатирико-фантастический рассказ «Земля безглавцев» о путешествии на воздушном шаре на Луну. Обсуждались в конце 1820-х гг. изобретение электромагнитного телеграфа, работы над изучением электричества, созданием электродвигателя (подробнее см. [Aleksejew 1985]).

Важнейшие произведения русской утопической мысли не могли не быть известны польскому поэту, так как их авторы входили в круг его общения. Так, в 1824 г. Ф. В. Булгарин опубликовал на страницах издания «Литературные листки» утопический рассказ «Правдоподобные небылицы или странствование по свету в двадцать девятом веке». Действие происходило в Сибири в 2824 г. В рассказе фигурировали, в частности, «воздушные дилижансы», железные дома, оборудованные лифтами, «купеческие лавочки», передвигающиеся по рельсам без конной тяги, «светящийся газ», который служит для освещения и обогревания домов и т. п.

Булгарин не раз создавал в своих произведениях зарисовки будущего. Но надо отметить, что на социальный облик России (а писал он о будущем России) его фантазия почти не распространялась. Писатель рисовал лишь радужные картины процветания российского общества, развития просвещения и совершенствования нравов. О каких-либо изменениях сословной структуры, государственного устройства, социальных конфликтах речи не шло. Так, в «Сцене из частной жизни в 2028 году от Рождества Христова»[2] описана знакомая современнику картина салона, устроенного в гостиной «вельможи». Персонажи (дамы, поэт, антикварий, библиофил, журналист, судья, помещик, придворный) рассуждают

[2] Опубликовано в [Булгарин 1830: 222–244]. Написано же, вероятно, в 1828–1829 гг.

о прогрессе просвещения, учености и книгопечатания по сравнению с XIX в., а также об улучшении нравов и возрастании роли России в международной торговле. В частности, предметом их обсуждения является то, что «в старину» (т. е. в XVIII–XIX вв.) выходило мало печатной продукции, а «сейчас» книги печатаются тиражом 50 тысяч экземпляров, так как в «Царстве» около 100 миллионов просвещенных жителей.

То же можно сказать и об утопии В. Ф. Одоевского, близкого знакомого Мицкевича. Правда, ко времени создания пересказанного Одынцем наброска «Истории будущего», в 1828 г., в издании «Московский вестник» был напечатан лишь отрывок будущего футуристического романа «4338 год: Петербургские письма» под названием «Два дни в жизни земного шара» с датой написания: 1825 год [Одоевский 1828]. Полностью произведение было опубликовано только через сто лет [Одоевский 1926], а при жизни автора, в 1835 и 1840 гг., публиковались лишь фрагменты, однако в архиве сохранилось множество отрывков и вариантов, написанных, по всей видимости, ранее.

Описывая Россию в V тыс. н.э., Одоевский предсказывает развитие науки, техники и нравов. Наука и техника, согласно его прогнозу, ушли вперед семимильными шагами. В его романе фигурируют аэростаты (буквально «гальваностаты»), каждым из которых управляет особый профессор (характерно, что в Китае, о котором речь пойдет ниже, правительство «запретило плавание по воздуху»), «электроходы, освещенные гальваническими фонарями», системы теплохранилищ, которые позволили улучшить российский климат. Предсказывает Одоевский объединение Москвы и Петербурга, а также «водомет», который спасает приморскую часть Петербурга от наводнений, и множество других чудес. Среди них — подобие мичуринской селекции «плодов, которые были нечто среднее между ананасом и персиком», «финики, привитые к вишневому дереву», и т. п. Однако в его образе будущего исчезла бумага, что стерло из памяти большую часть истории, вывелись за ненадобностью лошади: остались лишь карли-

ковые, сегодняшние же в сравнении с ними кажутся гигантскими.

При всем при этом Одоевский также не помышляет об изменении структуры общества. В его картине будущего присутствуют император, аристократы, высший свет, министры, салоны, великосветские дамы, лакеи, дворецкие. Последние, получив приказание от хозяев, записывают все сказанное, в том числе распоряжения, касающиеся следующего светского раута, а затем помещают записи в камеру-обскуру, т. е. фотоаппарат. Тот снимает нужное число экземпляров и рассылает их по знакомым. Налицо способ, близкий к современной пересылке фотографий и сканов. «Мы получили домашнюю газету от здешнего первого министра, где, между прочим, и мы были приглашены к нему на вечер. Надобно тебе знать, что во многих домах, особенно между теми, которые имеют большие знакомства, издаются подобные газеты; ими заменяется обыкновенная переписка… Обязанность издавать такой журнал раз в неделю или ежедневно возлагается в каждом доме на столового дворецкого. Это делается очень просто: каждый раз, получив приказание от хозяев, он записывает все ему сказанное, потом в камеру-обскуру снимает нужное число экземпляров и рассылает их по знакомым. В этой газете помещаются обыкновенно извещение о здоровье или болезни хозяев и другие домашние новости, потом разные мысли, замечания, небольшие изобретения, а также и приглашения, когда же бывает зов на обед, то и le menu» [Одоевский 1926: 27–28]. Блогер Иван Дежурный в 2005 г. увидел в описанном (в том числе в издании и рассылке домашних газет) предвидение Интернета и блогов [Лента 2005].

«Петербургские письма» написаны от имени китайца, в 4338 г. путешествующего по России и переписывающегося с другом, оставшимся в Пекине. Описываемое время — это эпоха после разделения мира на Китай и Россию. Россия охватывает оба полушария. Кто такие немцы — тайна для ученых, а американцы названы «одичавшими», и против них китайцы «одни в целом мире должны содержать войско». По уровню просвещения Россия превосходит Китай, который

безотчетно подражает всему русскому — и платью, и обычаям, и литературе. Мощное развитие Китая началось 500 лет назад, когда некий вождь Хун-Гин пробудил его от «векового усыпления», уничтожил следы «древних, ребяческих наук» и ввел «в общее семейство образованных народов».

В футурологическом прогнозе Мицкевича Китай также играет ведущую роль. При общности картины будущего — падения ведущих европейских государств и крушения западных ценностей, а также возвышения Китая, предсказание польского поэта — это не просто игра причудливой фантазии, оно полно историософских смыслов. Векторы исторического развития, согласно Мицкевичу, заложены в порочном устройстве современной ему Европы. Последствия «материального эгоизма и эгоистического рационализма, которым поклоняется современный мир» [Odyniec 1961: 41–42], ведут к тому, что Европа будущего становится беззащитной перед напором народа, который еще не утратил силы и динамизма. Таковыми оказываются китайцы. Они вторгаются в Европу: так Мицкевич пророчит экспансию желтой расы и 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.

По-своему решает Мицкевич проблему эмансипации женщин. Он не идет просто по пути развития идеи гендерного равноправия или карикатурного образа женского доминирования. Да, женщины в будущем получат гражданские и политические права. Но это связано с трансформацией гендерных ролей и излюбленной идеей Мицкевича — господством чувства над разумом. Ориентирующиеся на чувства, женщины составляют наиболее нравственно здоровую часть общества. Женщины заседают в общеевропейском парламенте, причем мужчины составляют его верхнюю палату, а женщины — нижнюю. Там они составляют оппозицию «абсолютному господству того, что верхняя, т. е. мужская палата зовет “чистым

разумом", осуждая какие бы то ни было чувства» [Odyniec 1961: 42].

Обновление Европы предсказывается и в отрывках «Истории будущего», которые исследователи датируют началом 1830-х гг. Перед читателем якобы фрагменты исторического сочинения из будущего, написанные по образцу современной Мицкевичу «научной» историографии. Жанр «воображаемой истории» позволяет автору конструировать сразу два среза времени — тот, когда происходят описываемые события, и другой, в котором якобы живет повествователь-историк. Если второе отстоит от современности на несколько столетий, то первое — это самое ближайшее будущее, в котором разрешатся актуальные проблемы Европы 30-х гг. 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, которые в результате оказываются побежденными. Предыстория этих событий неизвестна: может быть, это победа польского восстания 1831 г., сокрушившего Россию и Австрию, и Июльской революции во Франции, завершившейся установлением республиканского строя.

Во всяком случае, в картине ближайшего будущего, искусно вписанного Мицкевичем в исторические реалии современной ему Европы, явно проявились национально-освободительные стремления и связанная с ними ненависть к монархам, разделившим Польшу. Федеративная армия победоносно шествует по Европе, чтобы «нанести последний удар старому режиму, только после этого наступит время подумать о национальных конституциях и местных делах» (193). В отрывке подробно описывается разгром армии монархистов в Пруссии и казнь прусского короля — «первого монарха, окончившего жизнь на виселице» (203). Он умирает «в мундире российского генерала и с орденской лентой Священного Союза». Из всех монархов помилован был лишь саксонский правитель, который «не был замешан в заговорах

против свободы народов» (203). Бегло намечен и дальнейший ход событий: голландская армия убивает своих командующих и присоединяется к революционным силам. Заняв Голландию, часть объединенной армии высаживается в Англии, а часть занимает Италию. И все это, подобно действию стихии, происходит очень быстро — меньше, чем за шесть месяцев.

Налицо эсхатологические мотивы, характерные также для французских мыслителей — Ж. де Местра, П. Леру, К. Сен-Симона, оказавших влияние на Мицкевича. Масштабы предвещаемого им кровопролития впечатляют. Франция поражена «ужасами, творящимися в Германии и Италии» (193). 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…» (200). «В те варварские времена, — констатирует вымышленный историк, — войны были жестокими, а победители — беспощадными» (202). Так, «по всей строгости» победители поступили с прусскими чиновниками, 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…» (202). Прусского короля судят по законам военного времени, «без соблюдения процессуальных норм». Очевидна проекция событий Великой французской революции на предсказываемое автором падение деспотий и расправу с угнетателями Европы.

Революция в данном отрывке «Истории будущего» одновременно происходит и в самой Франции. Там идет война между республиканским правительством, которому «не хватает энергии» и которое не хочет проливать кровь соотечественников, и «пролетариями». В образе пролетариев, будущее господство которых штрихами намечает Мицкевич (они обращаются за помощью к федерации свободных народов

с тем, чтобы «ускорить триумф народного дела во Франции» (196)), наиболее явственно проявляются антиутопические черты произведения. Пролетарии делятся на две враждебные партии — «реалистов», основным догматом которых являются имущественное равенство и аграрная реформа, и радикалов. Последние, сторонники более обширного плана социальных преобразований, предлагают начать с самоназвания жителей Франции. Они отвергают само слово «пролетарии», сменившее самоназвание «граждане», и хотят заменить его просто «людьми». Более того, по их мысли, обычные имена и фамилии «несут в себе что-то личное и обособленное». Поэтому их предлагается заменить сложной системой цифр, одна из которых будет даваться при рождении, а вторая — присваиваться согласно месту в системе гражданской или военной иерархии. По словам вымышленного автора, «Система такого рода нанесла бы последний удар по самолюбию и индивидуализму» (197).

Подобные идеи обезличения людей присутствуют в утопиях разных времен, отражая естественный страх человека перед ним. Тогда, в начале 1830-х гг., несомненна была связь предсказаний Мицкевича с современными ему идеями утопического социализма — К. Сен-Симона, Ш. Фурье. Более того, приверженцы утопического социализма были в то время и в среде самой польской эмиграции. Так, в 1834 г. Т. Кремповецкий высказывался за уничтожение земельной собственности и решающую роль безземельного крестьянства и городского плебса в будущей революции. «Собственность можно подвергнуть изменению и даже отнять, если она вредит обществу и если такова его воля», — писал он (цит. по [Фалькович 2017: 70]). Интересным (хотя, на наш взгляд, сомнительным) кажется предположение Е. Фецько, связывающего угрозу замены имен числами с тем отрицательным впечатлением, которое производила на Мицкевича российская система чинов [Fiećko 2014: 340].

Особо следует сказать о том, как Мицкевич представляет федерацию свободных народов, воюющую против монархов. Среди революционных сил он упоминает чешскую и казац-

кую кавалерии, «крестьян, вооруженных косами и топорами» (200). Имена ее вождей — Schinder, Didko, Wizat, как считают некоторые польские ученые, — говорят соответственно об их немецком, украинском и венгерском происхождении. С последним не согласен В. Вайнтрауб, усматривая в имени Wizat, которое во французском оригинале фигурирует в рукописи как Visat или Vizat, не венгерские, а украинские корни, и переводя Visat как «вешатель» [Weintraub 1998: 75–76]. Таким образом, имена вождей революции могут быть переведены как палач, черт и вешатель. Из них именно украинец Дидко («черт») руководит межнациональными вооруженными силами восставших (театр военных действий охватывает почти всю Европу — от Украины до Пиренейских гор) и по его приказу казнят прусского короля. Это позволяет сделать вывод, что царская Россия подверглась распаду, а Украина обрела независимость.

Можно усмотреть здесь общность с прочно вошедшими в польскую романтическую традицию полулегендарными пророчествами казака Мусия Вернигоры, в польском контексте символизировавшими идею польско-украинского братства в борьбе с самодержавной Россией. Фигура казака из Запорожской Сечи, жившего во второй половине XVIII в. и прославившегося своими предсказаниями, долгое время была известна преимущественно польскому читателю. Что касается украинского образа Вернигоры, то в украинскую народную традицию он вошел как исполин, которому подвластны силы природы. Кроме того, известно, что во время восстания гайдамаков он — уже как реальная историческая фигура, — пользуясь авторитетом среди украинских крестьян, пытался примирить их с поляками. Легенда гласит, что после того как Вернигора совершил ужасное преступление (убил мать и брата), он переехал на Правобережную Украину, бывшую тогда в составе Речи Посполитой. Там в нем открылся дар провидца: в состоянии аффекта Вернигора рассказывал о будущем Польши, Украины и Европы.

В польской литературе казака Вернигору изображали пророком из народа, который предсказал разделы Речи Пос-

политой, долгие годы отсутствия независимости, а в конце концов возрождение Польши и ее процветание. Легенда о нем стала предметом особого интереса польских поэтов и писателей в первой трети XIX в. С. Гощиньский в набросках задуманного около 1829 г. романа в стихах представлял Вернигору как героя украинской народной легенды. К образу Вернигоры как народного сказителя обращался и Ю. Словацкий в произведениях «Вацлав» (1839), «Бенёвский» (1840–1841), «Серебряный сон Саломеи» (1844). Помимо предсказания Вернигорой возрождения Польши, для Словацкого важным являлось то, что, воспевая давнюю Украину и называя себя ее сыном, пророк принимает сторону «ляхов», т. е. выступает против конфликтов между обоими народами, а точнее, между украинским крестьянством и польской шляхтой. В декабре 1830 г., во время восстания, легенду Вернигоры актуализировал И. Лелевель, опубликовав одиннадцать его «пророчеств» в варшавском издании «Патриота» (*Patriota*). Польский историк и революционер использовал образ Вернигоры для агитации украинцев Царства Польского, призывая их поддержать польских повстанцев в борьбе за свободу: «В устах украинского, волынского и подольского люда из поколения в поколение передается пророчество Вернигоры, казака родом. <…> Может быть, мы будем иметь счастье сражаться и умирать за отечество и свободу на приднепровских землях, может быть, нам понадобится помощь местного народа, может быть, силы нашего оружия будет недостаточно, тогда пусть защитит нас оружие этого пророчества» (цит. по [Kostruba 1935: 5]).

После восстания 1830–1831 гг. к политической легенде об украинском пророке обращались многие писатели-романтики, в том числе М. Чайковский в романе «Вернигора» (1838), Л. Семеньский в поэме «Три пророчества» (1841) и М. Будзыньский в стихотворном произведении «Вацлав Жевуский. Фантазия из времен подольско-украинского восстания в 1831 г.» (1841). Возможно, что кроме интереса к восточнославянской тематике и украинскому фольклору, этих писателей объединяла общая для второй половины 1830-х гг. вера

в скорое начало войны за независимость Польши. Начиная с 1840-х гг. интерес к фигуре Вернигоры подогревался возникшими концепциями независимости Украины.

Упоминание в едином контексте Мицкевича и Вернигоры как пророков встречается в памфлете «К “Воззрениям и заметкам” Мицкевича. Дополнения»[3] (подробнее см. [Zakrzewski 1996]), опубликованном 27 мая 1845 г. в издаваемой в Брюсселе газете польских эмигрантов «Ожел бялы» (*Orzeł Biały*). Очевидно, что анонимный автор, подписавший стихи псевдонимом «Захарик», который выступал от имени Руси, т. е. народов восточнославянского этнического круга, искажал политическую позицию Мицкевича. Вероятно, это было связано с борьбой в кругах эмигрантов в связи с приверженностью их части мистику А. Товяньскому. «Захарик», или «дьяк», неоправданно обвинял Мицкевича в пророссийской ориентации, называя его «помощником московской мачехи». (Здесь могли подразумеваться и стихотворение «Русским друзьям»» из «Отрывка» III части «Дзядов», и предисловие к изданной в Петербурге поэме «Конрад Валленрод», содержащее комплимент в адрес Николая I.) Желая лишить автора «Конрада Валленрода» негласного титула пророка и признания поляков, «Захарик» противопоставляет ему якобы подлинного, аутентичного, народного и по происхождению, и по национально-освободительной программе Мусия Вернигору. «Фальшивым пророкам», которые надеются на царя, он ставит в пример того, кто, во-первых, представляет интересы крестьян, а во-вторых — братство угнетенных народов («Ach Lachy, Ach Kozaky; wy Bratia ridnyi!»). Им он предсказывает светлое будущее («I Słońce Polskie, światłem zaświeci jednakiem, / Nad Lachem i Litwinem i Bratem-Kozakiem» [Orzeł Biały 1845: 27–28]. Данный пример убедительно показывает, что в разных вариантах романтического видения будущего, свойственного мыслителям польской эмиграции, пророче-

[3] В оригинале: *Do Biesiad Mickiewicza. Dopiski*. Речь идет о сборнике коротких стихотворений Мицкевича 1834–1835 гг. «Воззрения и заметки. Из трудов Иакова Бёме, Ангела Силезского и Сен-Мартена» (*Zdania i uwagi. Z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silezius) i Sę-Martena*).

ство могло иметь ценность внеисторической правды, которая выше истории и политики.

Во втором фрагменте «Истории будущего» предложен иной вариант хода истории. Он связан с фигурой Наполеона, культ которого в историософии Мицкевича был окрашен в мистические тона. В этом небольшом фрагменте доминирует Россия, которая в первом варианте вообще исчезла с политической карты. Очевидно, что Польша сливается с Россией, поляков насильственно переселяют вглубь российских земель. Европейские державы, в том числе правящие круги Франции, склонились перед могущественным «Севером».

В центре внимания историка находятся события во Франции. После установления монархии Луи Филиппа Орлеанского «теории разумного правления, глубоко продуманные и давно обсуждаемые» (206), 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» (206–207). 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» (207). Ни одна из партий не в состоянии повести его за собой. Легитимисты, «злобные и завистливые, как все теоретики» (208), полностью утратили способность действовать. Ими руководит лишь страх перед революцией и один-единственный догмат — «власть Бурбонов». Во имя того, чтобы принципы легитимизма восторжествовали окончательно, «применительно ко всем странам и народам», они готовы вернуть российскому императору якобы «взбунтовавшуюся Финляндию», а турецкому султану — Грецию и Египет. Пруссии же они готовы помочь с «уничтожением остатков Польши» (208). Республиканцы пользуются репутацией «напыщенных, но бессильных риторов» (209). Неожи-

данно «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» (209). Героем будущего таким образом должен стать некий представитель династии Наполеонидов, которая сохранила ореол былой славы. Впоследствии сам Мицкевич ссылался на свою «Историю будущего» как на пророческое предсказание прихода к власти родственника национального героя французов, Луи Наполеона, ставшего в 1852 г. императором Наполеоном III.

Что же касается далекого будущего, то образ его намечен лишь штрихами. Очевидно только, что оно никак не связано с настоящим, основано на полном разрыве 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.

С сегодняшней точки зрения отметим, что точность различных предсказаний Мицкевича, как и других выдающихся умов, пытавшихся заглянуть в будущее, разнилась. Видимо, все же предсказать прогресс науки и техники (поскольку его направление так или иначе оказывается заложенным в рациональном мышлении) легче, чем общественные процессы. Однако интуиции поэта, соединившего в своем мышлении историю, религию и политику, а также обладающего исключительным даром воображения, дано было прозревать отдельные картины будущего, угадывать намечающиеся исторические тенденции, иногда безошибочно попадая в точку.

Литература

Булгарин 1830 — *Булгарин Ф. В.* Сочинения. Ч. 9. Изд. 2, испр. СПб., 1830.

Лента 2005 — Интернет и блоги предсказал Владимир Одоевский в 1837 году // Лента.ру. 2005. 04.10. URL: https://lenta.ru/news/2005/10/03/odoevsky/.

Одоевский 1828 — *Каллилор [Одоевский В. Ф.].* Два дни в жизни земного шара (1825) // Московский вестник. 1828. Ч. IX. № 14. С. 120–128.

Одоевский 1926 — *Одоевский В. Ф.* 4338-й год. Петербургские письма / Под ред. О. Цехновицера. М., 1926.

Фалькович 2017 — *Фалькович С. М.* Польская политическая эмиграция в общественно-политической жизни Европы 30–60-х годов XIX века. М.; СПб., 2017.

Филатова 2002 — *Филатова Н. М.* «История будущего» Адама Мицкевича как романтическая антиутопия // Утопия и утопическое в славянском мире / Отв. ред. Л. А. Софронова, Н. М. Куренная. М., 2002. С. 74–84.

Aleksejew 1985 — *Aleksejew M.* “Historia przyszłości” Mickiewicza a myśl utopijna w Rosji // Polonistyka radziecka. Literaturoznawstwo. Warszawa, 1985. S. 234–245.

Fiećko 2014 — *Fiećko J. Historie przyszłości* Mickiewicza i kwestia dystopii // Prace filologiczne. Literaturoznawstwo. Warszawa, 2014. S. 333–344.

Kostruba 1935 — *Kostruba P. A.* Wernyhora. Zarys historii legendy. Lwów, 1935.

Makowski 1995 — *Makowski St.* Wernyhora: przepowiednie i legenda. Warszawa, 1995.

Mickiewicz 1955 — *Mickiewicz A.* Dzieła. T. VI. Warszawa, 1955.

Odyniec 1961 — *Odyniec A. E.* Listy z podróży. T. 1. Warszawa, 1961.

Orzeł Biały 1845 — Orzeł Biały, pismo wyłącznie poświęcone wyjarzmiającej się Polsce. 27.05.1845. Nr. 7.

Pigoń 1960 — *Pigoń S.* Metamorfozy “Historii przyszłości” // Pigoń S. Zawsze o Nim. Kraków, 1960. S. 143–173.

Skwarczyńska 1964 — *Skwarczyńska S.* Mickiewicza “Historia przyszłości” i jej realizacje literackie. Łódz, 1964.

Stefanowska 1962 — *Stefanowska Z.* Historia i profecja. Warszawa, 1962.

Weintraub 1975 — *Weintraub W.* Profecja i profesura. Mickiewicz, Michelet i Quinet. Warszawa, 1975.

Weintraub 1998 — *Weintraub W.* Mickiewicz — mistyczny polityk i inne studia o poecie / Wybrała i opracowała Z. Stefanowska. Warszawa, 1998.

Weintraub 1998a — *Weintraub W.* Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. Warszawa, 1998_2 (1982_1).

Zakrzewski 1996 — *Zakrzewski B.* Dwaj wieszcze: Mickiewicz i Wernyhora. Warszawa, 1996.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.02

Л. А. ТРАХТЕНБЕРГ
(Москва)

РОМАН Н. Н. ШЕЛОНСКОГО «В МИРЕ БУДУЩЕГО»: ФАНТАСТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ В 1892 Г.

Аннотация: В период быстрого развития научной фантастики в мировой литературе, который начинается в последние десятилетия XIX в. благодаря популярности романов Ж. Верна, Н. Н. Шелонский одним из первых русских писателей обращается к этому жанру. Роман «В мире будущего» рисует общество через тысячу лет. Эта книга совмещает утопию и антиутопию: центр романа — идеализированный образ России (объединившейся с Францией в развитие союза, заключенного между двумя странами в 1891 г.), но рядом с ним писатель рисует мрачную картину Англии. Шелонский возлагает большие надежды на развитие техники, однако главное для него — социальный порядок, который должен быть основан на религии, патриархальной нравственности, равенстве. Убежденный в губительности общественных потрясений, Шелонский вместе с тем не идеализирует современность. Его утопия сочетает социальный традиционализм с верой в научно-технический прогресс.

Ключевые слова: русская литература конца XIX в., фантастика, утопия, социальный идеал.

Николай Николаевич Шелонский — забытый сегодня писатель [Бондарев 1993: 41; Ревич 1995]. Дата его рождения не установлена; скончался он 24 марта 1903 г. [Некролог 1903]. О его жизни известно немного. Шелонский служил учителем в Москве [Адрес-календарь 1886: 129, 170; Адрес-календарь 1887: 342]. В 1889–1892 гг. он был агентом охранного отделения [Меньщиков 1925: 32–33, 103–109; Ульянова 2022: 259]. Писатель сотрудничал в нескольких газетах [Масанов 1960: 524; Чехов 1977: 318, 563, 660], а его произведения печатались в 1890-х — начале 1900-х гг. Ему принадлежит несколько романов [Мезиер 1902: 460, №№ 20273–20275], а также ряд просветительских книг по русской истории и географии, выходивших в издательстве А. Я. Панафидина (см. [25-ти-летие 1908: 460]).

Первая книга Шелонского — фантастический роман «В мире будущего» [Шелонский 1892]. Он был впервые опубликован в качестве приложения к журналу «Вокруг света». В начале 1890-х гг. этот журнал был обращен к широкой, даже массовой аудитории и был действительно популярен: число подписчиков превышало двадцать тысяч [Комарова 2014: 361–362]. Хотя специально посвященных роману «В мире будущего» работ почти нет (исключение — [Бондарев 1993]), он известен исследователям фантастики [Ревич 1971: 298–300; Парнов 1974: 173; Ляпунов 1975: 13; Гаков 1983: 39; Харитонов 1996: 84] и утопии [К. 1898: 81; Бугров 1998: 160; Мясников 1999: 154–155; Егоров 2007: 280; Апсит 2010: 126–128; Желтикова 2022: 78–79, 83]. В XXI в. книга переиздана для широкого читателя [Шелонский 2014].

Роман «В мире будущего» заслуживает внимания благодаря тому месту, которое он занимает в истории русской фантастики. Разумеется, произведения, где изображался мир будущего, были и прежде: это, например, «Европейские письма» В. К. Кюхельбекера (1820), «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке» Ф. В. Булгарина (1824), «4338-й год» В. Ф. Одоевского (при жизни автора опубликованы лишь отрывки — в 1835 и 1840 гг.) Однако на новом этапе развития жанра — в период становления научной фантастики в последние десятилетия XIX в., после того как популярность завоевали сочинения Жюля Верна (об их известности в России см. [Дмитриева 1987: 60–62]), книга Шелонского оказалась одним из первых русских романов такого типа (см. библиографии: [Бритиков 1970: 368; Харитонов 1996: 89]). На роман «В мире будущего» повлияли не только произведения Ж. Верна: в этой книге Шелонский вступил в полемику с Эдуардом Беллами — автором утопии «Через сто лет» (или, в другом переводе, «В 2000 году» — “Looking Backward: 2000–1887”), вышедшей в оригинале в 1888 г. и уже на следующий год переведенной на русский язык (см. об этом [Nikoljukin 1962: 79 ff.; Николюкин 1987: 314–315], а также [Николюкин 2021: 130–131]).

В романе примечательна не столько форма, сколько содержание. Приемы, использованные Н. Н. Шелонским, ха-

рактерны для фантастики его эпохи; важнейшие сюжетные ходы напоминают о романах Ж. Верна и Э. Беллами. Книга интересна прежде всего тем, какой образ будущего автор предлагает читателям — и как этот образ будущего связан с миром настоящего.

Как часто бывает у Верна, а впоследствии у многих других фантастов, роман Шелонского начинается с рассказа о научной экспедиции, мотивирующей проникновение в фантастический мир. Название романа — «В мире будущего» — указывает на то, что именно этот временной план составляет основной предмет изображения. Однако мотивировочная часть пространна: она занимает около половины текста. Ее действие разворачивается в самом близком будущем — в 1890-е гг., но и здесь есть ряд фантастических допущений. Сюжетной основой этой части, судя по всему, послужило главным образом «Путешествие к центру Земли» Верна (1864).

По сюжету романа Шелонского, русский ученый открывает на Шри-Ланке таинственное послание, оставленное десять тысяч лет назад древнеиндийским мудрецом по имени Дараайен. В этом послании мудрец сообщает, что можно достичь высоких широт в северном полушарии и что будущие путешественники встретят там его самого. Такое начало напоминает «Путешествие к центру Земли», где герои обнаруживают послание исландца XVI в. по имени Арне Сакнуссем, указывающее им путь.

Сооружается воздушный корабль огромных размеров, приводимый в движение электричеством. Этот аппарат отдаленно напоминает дирижабль. Технические подробности его описания фантастичны, но дирижабли к моменту создания книги уже создавались, предпринимались опытные полеты [Мезиер 1899: 144–152; Полозов, Сорокин 1940: 68–71]. В русском обществе был интерес к полетам, в 1880 — начале 1883 г. существовал даже посвященный этой теме журнал «Воздухоплаватель» [Санков 1976: 31–40]. Сообщал читателям о таких проектах и журнал «Вокруг света», в качестве приложения к которому вышел роман Шелонского (см. [Воздушный корабль 1891]).

Затем Шелонский рассказывает, как на воздушном корабле экспедиция достигает приполярной области, где обнаруживает сушу с умеренным климатом. Они прибывают на Северный полюс и устанавливают там флаг России.

Сегодня общеизвестно, что в Северном Ледовитом океане нет материка и воды вокруг полюса в XIX в. были постоянно покрыты льдами. Однако в 1890-х гг. гипотезы о существовании там обширной суши и теплом климате еще обсуждались в науке. Так называемый Северный материк искали и в XVIII, и в XIX в. [Пасецкий 1984: 47–66]. Еще в 1885–1886 гг. его пыталась найти экспедиция А. А. Бунге и Э. Толля [Пасецкий 1986: 193–199]. В середине 1860-х гг. предположение о теплом море на севере, подогреваемом Гольфстримом, и о существовании там суши выдвинул немецкий географ А. Петерман. В 1872–1874 гг. австро-венгерская экспедиция под руководством Ю. Пайера и К. Вейпрехта, в ходе которой была открыта Земля Франца-Иосифа, казалось, подтвердила эту гипотезу. Ю. Пайер заметил сушу к северу от Земли Франца-Иосифа; он нанес ее на карту и назвал «Землей Петермана». На самом деле суши там нет: Пайер, видимо, принял за нее торосы. Но к началу 1890-х гг., когда Шелонский писал роман, это заблуждение еще не было опровергнуто; доказать, что Земли Петермана не существует, удалось лишь Ф. Нансену, опубликовавшему свою карту в 1897 г. [Пинхенсон 1962: 115–119]. Таким образом, и это допущение Шелонского находится в пределах гипотез, выдвигавшихся учеными его эпохи.

Далее в романе путешественники, продолжая исследование, спускаются в кратер вулкана, находящегося неподалеку от полюса. Под землей они встречают растительный и животный мир, в том числе плезиозавра. И жерло вулкана как дорога в подземный мир, и обнаруженная там жизнь — все эти подробности тоже заставляют вспомнить «Путешествие к центру Земли». В частности, уже в нарисованной Верном фантастической картине плезиозавр, вымерший на поверхности планеты, под землей сохранился.

Путешественники находят под землей Дараайена в летаргическом сне. Они случайно пробуждают его; Дараайен

сразу умирает, они же нечаянно разбивают сосуд с каким-то веществом, которое усыпляет их на тысячу лет. Многолетний сон — нередкая в фантастике мотивировка перемещения во времени, позволяющая показать будущее глазами современника автора и читателей. Такой прием есть, в частности, в романе Беллами.

Пробуждением героев начинается вторая, главная часть романа. Они выходят из-под земли и встречают людей, которые к этому времени заселили приполярные земли; те дружелюбно приветствуют их. Далее, как часто бывает в утопиях и антиутопиях, повествование редуцируется, уступая место описанию. Основное содержание этой части — картина общества будущего.

В мире XXIX в., как его рисует Шелонский, по-прежнему существуют государства, но не все. Россия сохранилась, благодаря тому что сумела избежать общественных потрясений. Притом вот уже давно она объединилась с Францией, и эта страна занимает все пространство от Ла-Манша до Тихого океана, владея также и полярными землями. Тесный союз с Россией оказал на Францию благотворное влияние: после того как он был заключен, там прекратилась политическая борьба, по мнению автора вредная. Русский и французский языки смешались, хотя «древнерусский» и «древнефранцузский», то есть языки XIX века, в будущем все еще понятны. Что касается Германии, в момент создания романа граничившей с Российской империей на востоке и с Францией на западе, то она в XXIX столетии, по представлениям писателя, уже не существует. Зато сохранилась Англия: это, по меркам будущего, отсталая страна. Ее вражда к Франции пережила столетия. За пять веков до начала действия второй части романа Англия вела с Францией войну, в ходе которой построенный было мост через Ла-Манш англичане взорвали, а прорытый под проливом тоннель — разрушили. В момент действия Англия по-прежнему угрожает русско-французской державе войной, которую в финале романа и начинает, но терпит поражение.

Все эти представления автора, очевидно, навеяны актуальными политическими событиями. Незадолго до выхода романа, в августе 1891 г., был заключен франко-русский союз, фактически направленный против Германии и Великобритании (см. о нем [Рыбаченок 1993]). Шелонский, таким образом, быстро отреагировал на новый внешнеполитический курс империи.

Общество будущего, как оно видится Шелонскому, прогрессивно в техническом отношении, но в социальном приверженно консервативным идеалам. Основа жизни — православная вера. Люди живут большими семьями из многих поколений, по двести – триста человек. Контраста между городом и деревней нет: дома обширны, словно дворцы, и при каждом есть участок земли, который обеспечивает семью необходимой пищей. Пища растительная, мяса не едят, так что не требуются пастбища. Благодаря техническому прогрессу для питания одной семьи из трехсот человек достаточно девяти десятин земли, то есть чуть меньше десяти гектар. Нет разделения труда: каждая семья сама производит все, что ей необходимо. Люди будущего считают, что не должны зависеть от других. Это возможно благодаря машинам, имеющимся в их распоряжении; но кто производит сами машины — на этот вопрос в книге нет ответа. Впрочем, машины невелики по размеру и, благодаря использованию новых физических принципов, просты по конструкции. Массового производства нет, заводы отсутствуют. В сущности, каждая большая семья живет натуральным хозяйством, но благодаря совершенной технике будущего это жизнь в достатке и удобстве.

Шелонский возлагает большие надежды на использование электричества. В изображенном им мире человек подчинил силу электричества своему телу. Благодаря этому он здоров, так как устранены причины болезней, и живет 150, а иногда и 200–300 лет. Он обладает невероятной физической силой, будучи способен поднимать огромные тяжести, что позволяет ему строить здания, не прибегая к помощи сложных механизмов. Кроме того, человек будущего может летать, не используя никаких машин, хотя для путешествий

на большие расстояния он обладает воздушными кораблями, также электрическими, движущимися со скоростью полутора тысяч верст в час (т. е. 1 600 км/ч). Люди будущего развили и свой разум: они обладают гипнотическими способностями — передавать друг другу мысли без слов и подчинять себе разум другого человека. Но благодаря своей высокой нравственности они не используют этих способностей во зло.

В будущем, как изображает его Шелонский, помнят о том, каким был мир в XIX в., и оценивают общество той эпохи критически. Люди будущего считают, что XIX в. был временем упадка нравственности, из-за чего человек постоянно страдал. В обществе будущего конфликтов между людьми нет, а значит, нет и почвы для страданий. Человек будущего не боится смерти, поскольку принимает ее как христианин.

В будущем существует искусство, однако не такое, как в XIX в. У людей будущего есть музыка, но нет театра, так как они не понимают художественной условности, видя в ней ложь: изображение страданий на сцене заставило бы страдать их самих.

Но не весь мир, в представлении Шелонского, к концу XXIX в. достиг такого благополучия. С изображением русско-французской державы контрастирует описание Англии, содержащееся в последних главах романа. В этой стране техника тоже ушла вперед по сравнению с XIX в., но в общественной жизни развились худшие тенденции прошлого. Прогресс промышленности привел к росту неравенства. Труд ценится дешево; страна страдает от безработицы и бедности, многие голодают; как и прежде, просят милостыню нищие. В разросшемся Лондоне на одних улицах — дворцы богачей, а на других — большие, но уродливые дома, где ютятся бедняки. Общественное мнение определяет пресса; она лжива и стремится лишь к барышам. Демократическое начало исчезло из жизни английского общества: парламент по-прежнему существует, но лишь в составе палаты пэров; выборы упразднены, народ к управлению государством не допускается. Власть в руках аристократов; существуют партии, но, хотя каждая из них говорит о благе народа, в реальности им нет до него дела. Тем не менее проводятся митинги, которые

собирают миллионы участников, для чего существуют специальные здания; за вход туда берут деньги, потому что в этом обществе ничего не бывает бесплатным.

Таким образом, роман Шелонского — это утопия и одновременно антиутопия. Он предлагает читателю как светлый, так и мрачный образ будущего, а также и образ настоящего, увиденного из перспективы конца третьего тысячелетия. В придуманном Шелонским мире важную роль играют достижения техники, но основный смысл романа, очевидно, не в этом. Роман переносит в вымышленное будущее социально-исторические вопросы современности. Идеалы автора — величие державы и патриархальный уклад жизни. Писатель выступает против социалистических и коммунистических теорий [Шелонский 1892: 314]. Вместе с тем он вовсе не сторонник современного ему общественного строя. В социальных противоречиях и контрастах своей эпохи он видит зло; в будущем он представляет общество равенства, не знающее ни сословных, ни классовых различий и чуждое эксплуатации. Конечно, особое место занимают в книге политические «предсказания», проецирующие в будущее международную обстановку начала 1890-х гг.

Какую идеологию развивал Шелонский и к кому обращался? Его книгу справедливо называли славянофильской утопией [Ревич 1995; Апсит 2010: 126–128]. В эпоху Александра III политический лексикон, а в значительной мере и идеи славянофилов были усвоены (но при этом, конечно, переосмыслены) официальной доктриной [Тесля 2015: 172; Тесля 2019: 243, 256, 264–265]. Как убедительно доказывает Л. В. Ульянова, в конце XIX в. позднеславянофильские взгляды находили понимание и поддержку у служащих Департамента полиции и охранных отделений [Ульянова 2019; Ульянова 2022: 184–191]. Чины политической полиции видели недостатки существующего порядка и надеялись на их исправление — конечно, постепенное, мирное и по инициативе властей. А ведь это те самые люди, под чьим руководством во время создания романа работал Шелонский; естественно предположить, что он не только знал, но и поддерживал их взгляды. Выше было отмечено, что роман был

опубликован как приложение к журналу, адресованному массовому читателю; вероятно, автор рассчитывал быть услышанным широкой аудиторией и даже надеялся на нее повлиять. Видимо, вращаясь в умеренно-консервативных кругах, Шелонский разделял распространенные там убеждения и стремился с помощью романа популяризовать идеологию своих руководителей — идеологию твердых моральных устоев, умеренного прогресса и общественного спокойствия.

Литература

25-ти-летие 1908 — 25-ти-летие книготорговой и издательской деятельности фирмы А. С. Панафидиной // Книжный вестник. 1908. № 47. С. 460–461.

Адрес-календарь 1886 — Адрес-календарь города Москвы на 1886 г. (с планом города) / Издание, вновь исправленное и дополненное П. М. Мартыновым. Год 15-й. М., 1886.

Адрес-календарь 1887 — Адрес-календарь города Москвы на 1887 г. / Исправлено и дополнено П. М. Мартыновым. Год 16-й. М., 1887.

Апсит 2010 — *Апсит Т. Н.* Фантастика в русской литературе XIX века // 俄語學報. Вопросы изучения русского языка, истории и культуры России. Вып. 16. Тайбэй, 2010. С. 83–130.

Бондарев 1993 — *Бондарев Л.* Прогнозы забытого русского фантаста // Техника — молодежи. 1993. № 1. С. 40–41.

Бритиков 1970 — *Бритиков А. Ф.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970.

Бугров 1998 — *Бугров Д. В.* Русская национальная утопия и политика: отечественная социокультурная утопия рубежа XIX–XX вв. о геополитических интересах России // Интеллигенция России в истории XX века: неоконченные споры. К 90-летию сборника «Вехи»: Тезисы докладов и сообщений. Екатеринбург, 1998. С. 159–161.

Воздушный корабль 1891 — Воздушный корабль // Вокруг света. Журнал путешествий и приключений на суше и на море. 1891. № 11. 17 марта. С. 174.

Гаков 1983 — *Гаков Вл.* Четыре путешествия на машине времени. (Научная фантастика и ее предвидения). М., 1983.

Дмитриева 1987 — *Дмитриева В. А.* Издание произведений Жюля Верна в России // Из истории русско-советского международного книжного общения (XIX–XX вв.) / Отв. ред. И. Е. Баренбаум. Л., 1987. С. 57–62.

Егоров 2007 — *Егоров Б. Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007.

Желтикова 2022 — *Желтикова И. В.* Контуры российских утопий, или границы между позитивными и негативными воображаемыми мирами // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 5 (109). С. 75–85.

К. 1898 — *К.* Утопии новейшего времени // Наблюдатель. Журнал литературный, политический и ученый, с иллюстрациями, изд. под ред. А. П. Пятковского. 1898. Год 17. № 7. С. 79–93.

Комарова 2014 — *Комарова Е. В.* Журнал «Вокруг света» в 1885–1891 гг.: типологическая характеристика // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (1). С. 360–363.

Ляпунов 1975 — *Ляпунов Б. В.* В мире фантастики. Обзор научно-фантастической и фантастической литературы. Изд. 2-е, доп. и перераб. М., 1975.

Масанов 1960 — *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 4. М., 1960.

Мезиер 1899 — *Мезиер А. В.* Очерк новейших успехов воздухоплавания (1875–1898 гг.) // Тиссандье Г., Фламмарион К. Путешествия по воздуху. Рассказы о воздушных шарах и о воздушных путешествиях / Пер. с франц. М., 1899. С. 144–185.

Мезиер 1902 — *Мезиер А. В.* Русская словесность с XI по XIX столетия включительно. Библиографический указатель произведений русской словесности в связи с историей литературы и критикой. Книги и журнальные статьи. Ч. II. Русская словесность XVIII и XIX ст. / С предисловием Н. А. Рубакина. СПб., 1902.

Меньщиков 1925 — *Меньщиков Л.* Охрана и революция. К истории тайных политических организаций, существовавших во времена самодержавия. Ч. I. Годы реакции. 1885–1898 гг. М., 1925.

Мясников 1999 — *Мясников Л. Н.* Общий язык в утопии // Человек. 1999. № 5. С. 151–159.

Некролог 1903 — [Некролог] // Московский листок. 1903. № 89. 30 марта. [С. 1.]

Николюкин 1987 — *Николюкин А. Н.* Взаимосвязи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. М., 1987.

Николюкин 2021 — *Николюкин А. Н.* Романтические утопии В. Ф. Одоевского и современность // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2021. № 6. С. 128–142.

Парнов 1974 — *Парнов Е. И.* Фантастика в век НТР: Очерки современной научной фантастики. М., 1974.

Пасецкий 1984 — *Пасецкий В. М.* Русские открытия и исследования в Арктике. Первая половина XIX в. Л., 1984.

Пасецкий 1986 — *Пасецкий В. М.* Путешествия, которые не повторятся. М., 1986.

Пинхенсон 1962 — *Пинхенсон Д. М.* Проблема Северного морского пути в эпоху капитализма. Л., 1962. (История открытия и освоения Северного морского пути. Т. 2).

Полозов, Сорокин 1940 — *Полозов Н. П., Сорокин М. А.* Воздухоплавание. М., 1940.

Ревич 1971 — *Ревич В.* Не быль, но и не выдумка. Заметки о русской дореволюционной фантастике // Фантастика. 1971. Сборник. М., 1971. С. 269–311. (Фантастика. Приключения. Путешествия).

Ревич 1995 — *[Ревич В. А.]* Шелонский // Энциклопедия фантастики / Под ред. Вл. Гакова. Минск, 1995. С. 660.

Рыбаченок 1993 — *Рыбаченок И. С.* Союз с Францией во внешней политике России в конце XIX в. М., 1993.

Санков 1976 — *Санков В. Е.* У истоков авиации. Воздухоплавание и авиация в русской журналистике. М., 1976.

Тесля 2015 — *Тесля А. А.* Славянофильство в его развитии: опыт реконструкции исторической логики // Вопросы истории консерватизма. 2015. № 1. С. 160–173.

Тесля 2019 — *Тесля А. А.* «Истинно русские люди»: История русского национализма. М., 2019.

Ульянова 2019 — *Ульянова Л. В.* Департамент полиции и славянофильский политический дискурс // Тетради по консерватизму. 2019. № 2. С. 123–136.

Ульянова 2022 — *Ульянова Л. В.* Политическая полиция и либеральное движение в Российской империи: власть игры, игра властью. 1880–1905. СПб., 2022.

Харитонов 1996 — *Харитонов Е.* «Счастливая Россия…» // Библиография. 1996. № 2. С. 80–89.

Чехов 1977 — *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 5. Март 1892–1894 / Тексты подг. и примеч сост. Н. А. Роскиной, А. М. Малаховой, Л. М. Долотовой; [указ. имен сост. М. Е. Гинзбург при участии Н. А. Роскиной]. М., 1977.

Шелонский 1892 — *Шелонский Н. Н.* В мире будущего: Фантастический роман / С ориг. рис. худож. А. Э. Гофмана. М., 1892.

Шелонский 2014 — *Шелонский Н. Н.* Братья Святого Креста; В мире будущего: Романы. М., 2014. (Ретро библиотека приключений и научной фантастики).

Nikoljukin 1962 — *Nikoljukin A.* A Little-Known Story: Bellamy in Russia // Edward Bellamy Abroad / Ed. by Sylvia E. Bowman. N. Y., 1962. P. 67–85.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.03

Т. И. ЧЕПЕЛЕВСКАЯ
(Москва)

«МОДЕЛИРОВАНИЕ БУДУЩЕГО С УЧЕТОМ УРОКОВ ПРОШЛОГО» В СЛОВЕНСКОЙ УТОПИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ XIX В.: ОТ «ДЕВЯТОЙ СТРАНЫ» Й. СТРИТАРА (1878) К «АБАДОНУ» Я. МЕНЦИНГЕРА (1893)[1]

Аннотация: В исследовании на материале целого ряда произведений словенских авторов XIX в. (Й. Стритара, А. Махнича, Я. Трдины, И. Тавчара, Я. Менцингера, С. Шубица и др.) представлены этапы развития нового для словенской литературы того времени жанра утопии в общественно-политическом и историко-культурном контексте. Особое внимание уделяется анализу романа Я. Менцингера «Абадон» (1893), который словенские ученые справедливо относят к лучшим образцам утопической прозы. Автор поднимает тему значимости произведений этой группы в процессе моделирования будущего с учетом уроков прошлого, а также вопрос об активизации внимания к утопической прозе в разные исторические периоды, связанные с кризисными и переломными событиями в национальной и мировой истории.

Ключевые слова: словенская литература XIX в., литературная утопия у славян, «Абадон» Я. Менцингера.

Развитие утопического жанра в словенской литературе XIX в.: общественно-политический и культурный контекст

В последней четверти XIX столетия в словенской литературе появилось сразу несколько произведений, в которых оказались воплощенными самые разные утопические прогнозы и проекты. Все эти произведения достаточно сильно различались по художественным особенностям и жанровой специфике. Они вызывали живой читательский интерес у современников, поскольку в той или иной степени поднимали

[1] Цитата для названия работы взята из высказывания Митио Каку (р. 1947), американского футуролога, популяризатора науки: «Моделирование будущего с учетом уроков прошлого — одна из причин, по которым человечество обрело разум» [Чудеса и приключения 2023: 43].

вопросы, связанные с актуальными общественно-политическими событиями и экономическими преобразованиями в Европе и особенно в словенских землях (в то время входивших в состав Австро-Венгрии). 1870-е — 1890-е гг. в словенской общественной жизни отмечены усиливающимися процессами дифференциации различных идейных течений, которые привели к формированию в конце XIX в. новых политических партий (подробнее см. [Кирилина, Пилько, Чуркина 2011: 226–231; 239–263]). При этом приверженцы разных ориентаций (клерикальной, либерально-клерикальной и социал-демократической), порой одновременно являлись известными писателями и публицистами и переносили накал политических страстей на страницы своих произведений.

Не менее значимыми для этого периода стали рост революционных настроений в европейских странах и все более открыто проявляющийся национализм, сопутствующий в словенских землях новому этапу национальной самоидентификации. Через оппозицию «словенское — немецкое» в разных сферах общественной жизни, и в литературе особенно, шло формирование модели «истинного» патриота и модели «народного отступника немшкутара»[2].

Все эти перемены во второй половине XIX в. происходят на фоне активного развития капиталистических отношений во всех областях общественной жизни. В культурной сфере у словенцев весьма значимым оказывается процесс ускоренного движения в направлении большей самостоятельности — «автономизации всей словенской литературной системы» [Dović 2007: 116].

Особенность и значимость этого движения рассматриваются в процитированной выше книге словенского исследователя Марьяна Довича «Словенский писатель: Развитие роли производителя литературы в словенской литературной системе» (2007). Ученый подчеркивает, что важными показателями происходящих перемен являются не только талант и плодо-

[2] Это определение (слов. «nemškutar») относилось к словенцам, отрекавшимся от родного языка и культуры в пользу всего немецкого.

витость авторов художественных текстов, но и целый ряд внелитературных параметров. Среди них он выделяет развитие издательского дела[3] и журналистики (появление новых периодических изданий на словенском языке), что «существенно влияло на выстраивание литературного поля и возникновение новых возможностей системы» [Dović 2007: 116]. Значительный импульс этим процессам придали государственные школьные реформы, проведенные Марией Терезией и Иосифом II на всей территории Австро-Венгрии, что, помимо явных положительных перемен в сфере школьного образования, привело к значительному расширению читательской аудитории и ее постепенной дифференциации (см. [Dović 2007: 116]).

На фоне всех этих процессов, как отмечает М. Дович, заметными становятся и изменения в национальной литературе. Все более очевидным оказывается расширение репертуара прозаических жанров[4], а также активизация процесса саморефлексии литературы, что выражается в развитии литературной критики, которая заметно укрепляет свои позиции (см. [Dović: 117]).

Таким образом, выстраивание словенского прозаического репертуара совпадает с быстрым ростом потребностей в новых текстах, на который, в свою очередь, оказывает влияние экономическое развитие общества и его очевидная социальная дифференциация в условиях укрепляющихся капиталистических отношений.

Вслед за автором монографии можно выделить и еще одну важную особенность в развитии словенской литературной системы этого периода. В ситуации пока еще достаточно слабо развитого книжного рынка новые периодические из-

---

[3] Прежде всего, это активная деятельность Общества св. Мохора (*Mohorjeva družba*) по изданию не только религиозной и духовной литературы, но и художественных текстов словенских авторов (например, книги для народа — «вечерницы» и др.), а также издательские проекты Матицы словенской). См. подробнее: [Чепелевская 2019].

[4] После 1870 г. пестрота прозаических жанров (от обычного журнального фельетона до криминального очерка) росла одновременно с экспансией журналов самой разной направленности и адресности.

дания появляются не только «как предприятия, приносящие их владельцам финансовую выгоду, а прежде всего как “культурные акции” или, точнее, как *словенские* культурные акции, которые при своем возникновении (с успехом) вовлекали *истинных* патриотов, чтобы они исполнили свой моральный долг и оказали финансовую поддержку» [Dović 2007: 141].

Первые утопические тексты на словенском языке

Именно в этих условиях начинают появляться первые утопические тексты на словенском языке. Историк литературы А. Слодняк, характеризуя это явление, высказывает предположение, что импульсом для него могло послужить стремление уже сложившихся писателей в новой для словенской литературы жанровой форме «показать и оценить современное общество», а кроме того, обращение к жанру утопии могло быть «выражением неосознанной оппозиции в отношении к реалистическому художественному методу» [Slodnjak 1968: 256)]. Примечательно, что каждое из вновь появлявшихся сочинений в той или иной степени перекликалось с предыдущим, а порой давало полемический заряд новому обращению к утопическим мотивам[5].

Первой в этом ряду стала повесть Йосипа Стритара (1836–1923) «Девятая страна» (*Deveta dežela*,1878), в которой известный словенский литературный критик, публицист и редактор журнала «Звон» (*Zvon* — «Колокол») в жанре просветительской утопии создал картину возможного в славянском мире справедливого и гармоничного общества, выделив средства его достижения (духовное совершенствование, жизнь в гармонии с природой и т. п.). Повесть (к сожалению, не завершенная) дала толчок новым попыткам создания произведений с утопическими мотивами. В 1884 г. появляется повесть-памфлет «Индия Командия…» (*Indija Komandija*) Антона Махнича (1850–1920). В ней автор, профессор теологии из Горицы, выступает с критикой не только идей народной демократии,

[5] Первым обращением к этой теме стала наша статья [Чепелевская 2002: 122–136].

за которую ратовал Й. Стритар, но и идей французской революции[6]. С опорой на каноны утопического жанра, сложившиеся в европейской литературе, автор переносит действие в отдаленное во времени и не локализованное в пространстве место. Сказочная страна Индия, но… Командия находится где-то высоко в горах, почти под небесами, звездами, луной, а главное — под страхом небесным (то есть Божьим законом) [Mahnič 1889: 534]. При этом автор создает явную карикатуру на позитивную утопию, и свое отношение к идеальному обществу, зарождение и крах которого он воссоздает в тексте, выражает в откровенно сатирических тонах[7].

В 1888 г. новым откликом на заявленную Й. Стритаром тему стала повесть «Откровение» (*Razodetje*) Янеза Трдины (1830–1905)[8], герой которой, Иван Слободин, преданный патриот, разочарованный в любви и утративший веру в общественные идеалы, решается на самоубийство. Однако чудесным образом его спасает неизвестный монах и переносит в будущее — в Словению 2175 г. Я. Трдина, словно продолжая незавершенную повесть «Девятая страна» Й. Стритара, с нескрываемым воодушевлением (благодаря «говорящим картинам») воссоздает характерные черты политической и повседневной жизни нового общества: преобразование монархии, изменение статуса словенского языка, достижения в области науки, техники, культурного развития; изменения в духовной жизни. Все это позволило А. Слодняку отнести повесть к жанру национально-патриотической утопии [Slodnjak 1968: 256].

---

[6] В 1889 г. А. Махнич вновь печатает свое произведение в журнале «Римски католик» («Rimski katolik»), главным редактором которого он в то время являлся, добавив к названию посвящение «К столетней годовщине французской революции и словенцам на память» [Mahnič 1889].

[7] Эта установка стала причиной дискуссии по поводу жанрового определения повести: Б. Грабнар характеризует ее как «полемически-сатирическую утопию» [Grabnar 1978: 86]; А. Слодняк [Slodnjak 1968: 256] и З. Ферколь [Ferkolj 1978: 409–410] определяют повесть как сатиру, правда, с элементами классической утопии.

[8] Повесть вышла в журнале «Люблянски звон» в рамках весьма популярного в те годы цикла Я. Трдины «Сказки и повести о горянцах» (1881–1888).

В начале 1890-х также на страницах ведущего литературного журнала словенцев появляются сразу три произведения утопического жанра. В 1891 г. читателю была представлена остро полемическая повесть Ивана Тавчара (1851–1920) «4000»[9]. Ее развернутый подзаголовок: «соответствующая времени повесть из будущих времен, написанная по образцам (идеалам) доктора Ничмаха» (т. е. Махнича), — определенно указывал на главного адресата и тему, поднимаемую в произведении[10].

В то время как герой повести Й. Стритара в результате кораблекрушения попадает на остров, совершая тем самым переход в будущее, а у героев А. Махнича и Я. Трдины граница подобного перехода связана с образом пещеры (где один находит письма с описанием Индии Командии, а другой — дверь с заветной цифрой), И. Тавчар для перемещения своего героя в далекое будущее использует художественные каноны средневековых описаний загробных видений[11]. Его герой после чудесного (благодаря ангелу Азраэлю[12]) воскресения и 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 застает его за сбором репы, ставшей для него главным источником пропитания). Перед взором героя И. Тавчара предстает новый мир, вернее, антимир, в котором вся политическая и военная власть в городе,

---

[9] Полное название сочинения И. Тавчара: *4000 času primerna povest iz prihodnjih dob. napisana po uzorih dr. Ničmaha.* (См. о нем подробно также в исследовании А. Н. Красовец в настоящем издании. – *Прим. ред.*)

[10] Современниками повесть была воспринята как полемический ответ на статью А. Махнича «Словенский реалист Иван Тавчар» («Римски католик», 1890). В ней известный писатель был обвинен в симпатиях к коммунизму, критике христианства и клевете на духовенство.

[11] См. подробнее в [Гуревич 1977: 3–27].

[12] Азраил, Азраэль — ангел смерти в еврейской и исламской традиции. Имя на иврите означает «кому помогает Бог»; в Коране оно не упоминается, вместо этого используется определение «ангел смерти». По приказу Аллаха он забирает души умерших, руководит множеством ангелов, помогающих ему. В иудаизме ангел смерти отожествляется со страшными великанами и демонами; в Талмуде он идентичен Сатане и злому помыслу.

вернувшим себе латинское название Эмона, принадлежит церковным иерархам. Все действия граждан города приведены в соответствие идеям учения блаженного Антона из Кала (литературный псевдоним А. Махнича). Поэтому под запретом оказываются немецкий и словенский языки, наука, искусство, светское образование, свободное общение представителей разных полов. Финал произведения, когда в результате революции (поднятой старыми девами во главе с викарием Григориусом) происходит смена одного режима другим, усиливает актуальность повести для нашего времени. В центре внимания автора оказалась не просто сатира на определенного клерикального деятеля. Смысл повести — в выявлении сущности тоталитаризма в любой форме и противостояния ей. Не случайно словенский исследователь Борис Грабнар сравнивает повесть словенского автора конца XIX в. с романом Д. Оруэлла (1903–1950) «1984» (1949) и характеризует ее как сатирическую утопию с элементами дистопии[13].

Особняком среди исследуемых нами произведений стоит повесть профессора из г. Граца Симона Шубица (1830–1903)[14] под названием «Пагубный кумир мира» (*Pogubni malik sveta*, 1893). Взяв за образец «Государство» Платона, в качестве собеседника своего героя словенский автор вводит в текст знаменитого философа. Их диалог выявляет главную тему — осуждение современного европейского буржуазного общества, поклоняющегося «золотому тельцу». В поисках нового идеального сообщества они чудесным образом оказываются на Марсе, где местные жители подробно знакомят их с историей и общественной организацией нового внеземного государ-

---

[13] См. [Grabnar 1978: 88–89]. Наряду с этим, по нашему мнению, наиболее точным определением жанра повести «4000» И. Тавчара, существуют и другие: «сатира» [Slodnjak 1968: 257], «сатирическая утопия» [Pogačnik 1970: 245], «утопическая сатира» [Ferkolj 1978: 412] и др.

[14] С. Шубиц (S. Šubic) — профессор физики из университета в г. Граце; автор учебников по теоретической физике, химии и астрономии; активный сторонник внедрения электричества в повседневную жизнь; ему принадлежат вышедшая в Матице словенской научно-популярная книга «Телеграф. Его история и современное состояние» (1875), а также ряд статей в словенской прессе (см. [Grabnar 1978: 91–92]).

ства. В своих основных характеристиках оно отражает идеи «Капитала» К. Маркса[15], с которым С. Шубиц был хорошо знаком. Отметим, что в отличие от предыдущих произведений XIX в. исследуемой нами группы, словенская проблематика, т. е. вопрос о месте словенского народа в этом инопланетном наднациональном общественном объединении, здесь не поднимается. При этом повесть «Пагубный кумир мира» демонстрирует новые черты произведения утопического жанра, приближающие ее к научной фантастике[16].

Творчество Я. Менцингера и его роман «Абадон»

Наконец, центральное место в рассматриваемой нами группе произведений принадлежит роману Янеза Менцингера (1838–1912) «Абадон. Сказка для стариков. Повествует Неяз Немцигрен»)» (*Abadon. Bajka za starce. Pripoveduje Nejaz Nemcigren*, 1893) [Mencinger 1962][17], который в словенском литературоведении справедливо признается самым значительным произведением утопического жанра ([Slodnjak 1968: 257; Bajt 1979–1980: 1] и др.).

Первыми литературными сочинениями Менцингера стали стихи в форме парабол, шутливые сатиры с выраженным дидактическим подтекстом[18]. Позже, в 1860-е гг., он был бли-

---

[15] В первую очередь, это может относиться к проблеме отчуждения, которое Маркс ставит в центр своего экономико-философского учения и раскрывает как форму социальных связей, социальную структуру в современном капиталистическом обществе, когда человек лишается возможностей творческого саморазвития и превращается в винтик производственного процесса.

[16] Поток утопической литературы в конце XIX в. вызвал живой интерес к этому жанру и в журналистской среде. Авторы фельетонов и очерков, смело перемещая своих героев на далекие планеты и описывая государства будущего, отдавали дань и словенской проблематике. Например, тему защиты словенского языка поднимает в фельетоне «Лекция по археологии 5000 г.» (1893) Иван Топориш; а размышление о будущем государственного устройства Австро-Венгрии в 2563 г. и месте в ней словенских провинций формирует сюжет арабески «Меркурий» (1893) Йосипа Якшича. См. подробнее: [Crabnar 1978: 100–102].

[17] Далее в тексте ссылки на это издание даются в скобках.

[18] Они печатались в 1856 г. в популярной газете Янеза Блейвейса «Кметийске ин рокоделске новице» (*Kmetijske in rokodelske novice* — «Крестьянские и ремесленные новости») и в Малом словенском календаре.

зок к литературному кружку «ваевцев», то есть участников рукописного журнала «Вае» (*Vaje* — «Упражнения»), писал повести из жизни провинциальных городков и сел, в духе литературной программы Франа Левстика (1831–1887) создавал картины реальных перемен в жизни села и города и образы новых героев, порождаемых ими[19]. Затем последовал длительный (почти тридцатилетний) период молчания, который, возможно, был вызван исключительно семейными обстоятельствами (работа одновременно с завершением учебы, затем брак и рождение детей). В эти годы Менцингер (по воспоминаниям его друзей) продолжает активно заниматься самообразованием, изучает труды по философии и экономике, истории и статистике. Живя вдали от культурных центров, он внимательно следит за событиями в европейских странах и у себя на родине. Особенно его волнует ширящееся революционное движение и наступление капитализма в Европе, в том числе в словенских землях. Как отец четверых студентов он уделяет пристальное внимание явлению, связанному с распространением в среде академической молодежи идей Артура Шопенгауэра (1788–1860), которые оказывали, по его мнению, весьма негативное воздействие на современную ему словенскую (и не только) учащуюся молодежь, порождая в молодых умах чувство разочарования в жизни, пессимизм и даже фаталистические настроения. Именно им адресует писатель свое новое сочинение, добавив к названию подзаголовок «сказка для стариков».

Первоначально задумав роман о становлении характера молодого словенского интеллектуала, писатель постепенно смещает фокус внимания с центральной сюжетной коллизии на самые острые вопросы и проблемы современности, которые затрагивают политику и экономику, науку и технику, философию и культуру, а также обращается к вопросам истории и ее проецирования на контуры будущего мироустройства.

---

[19] В фокусе внимания писателя оказывается тема противостояния представителей патриотически настроенной сельской и городской интеллигенции и так называемых «немшкутаров». Этой теме посвящены повести Я. Менцингера 1860-х гг., некоторые из которых печатались в журнале А. Янежича «Гласник» (*Glasnik* — «Вестник»). См. [Juvan 2000: 133–160].

«Абадон» Я. Менцингера начал печататься в «Люблянском звоне» в 1893 г. и выходил отдельными главами с первого по двенадцатый номер журнала[20]. И необычное название, и иронический прием использования автором анаграммы собственного имени и фамилии, и само появление «Абадона» вслед за другими произведениями утопического жанра, безусловно, подогревали интерес уже подготовленной читательской аудитории. Тем более, что автор смело раздвигает рамки первоначально задуманного им романа воспитания благодаря введению утопических мотивов в качестве сюжетообразующих, а также вкраплению в текст сказочных, мифологических элементов и даже криминальных историй (взятых, вероятно, из его богатой адвокатской практики). При этом действие, помимо основного любовного конфликта, осложнено несколькими дополнительными сюжетными линиями со множеством персонажей, судьбы которых переплетаются самым причудливым образом на протяжении длительного времени как в реальном настоящем, так и в будущем, и даже в разных частях света[21].

Главный герой, Саморад Веселин (т. е. радующийся жизни эгоист), накануне свадьбы узнает о коварстве своей возлюбленной Цветаны, отдавшей предпочтение другому, богатому помещику Петру Павличу. Юноша решает покончить счеты с жизнью, но в последний момент его спасает из вод Савы Абадон (слов. Гоноба — Gonoba), дух зла, лицемерия и обмана, имя которого, определившее название произведения, было взято писателем из «Откровения Иоанна Богослова» (9: 1–11), где он выступает как повелитель кобылиц, которые появятся и будут мучить человеческий род. В романе Я. Менцингера

[20] Издание романа в книжном формате было осуществлено лишь в 1927 г. (IV том «Избранных сочинений». Редактор и автор комментариев Й. Томиншек. Любляна: Матица словенска, 1927). Затем последовали издания: 1962 г., 1980 г., 1986 г., 2002 г., что свидетельствует о явной популярности произведения и у современного читателя.

[21] Все это затрудняло жанровое определение «Абадона», что отражают труды словенских исследователей, критиков, публицистов, начиная с работ 1920-х гг. (Я. Келемина, Й. Томинец) до наших дней. См. подробнее: [Bajt 1979–1980: 1–8; Kocijan 1984–1985: 110–112].

Абадон предстает как дух лжи, лицемерия и несправедливости. И для словенского автора он — ведущий гений эпохи, способный развращать и подчинять молодые сердца. У него множество личин и сверхчеловеческая мощь, которую он направляет на поддержку тех грешников, которые готовы ему служить. В словенском романе 1893 г. Абадон выступает как проводник Саморада в настоящем, прошлом и будущем.

Он стремится представить герою все слабости и пороки современного общества, а главное — разрушающее нравственные устои безудержное поклонение «золотому тельцу». Писатель идет по пути постепенного раскрытия пагубного воздействия духа зла на своего молодого героя. Сначала Абадон, обещая помочь спасенному им юноше, предлагает заключить договор и просит у него уступить лишь четыре часа сна и дать обещание полного отказа от контактов с водой. Взамен он готов служить герою романа оставшиеся двадцать часов и помочь ему вырваться из невыносимой для него реальности, забыть о своих душевных страданиях. Получив согласие, Абадон надевает на шею юноши невидимый для окружающих обруч, символизирующий власть злого духа над своей новой жертвой. Позже (III глава) дух, используя эгоистическую устремленность Веселина получать все радости жизни, предлагает ему отказаться от своего тела, чтобы обрести силы бестелесных существ и способность перемещаться в пространстве и времени, проникать в тайны земли и души человеческой (мотив Фауста)[22].

---

[22] Помимо использования мотива Фауста здесь можно предположить и вероятное воздействие на замысел словенского автора идеи произведения венгерского писателя Имре Мадача (1823–1864) «Трагедия человека» (*Az ember tragédiája*, 1862), которое сразу же обратило на себя внимание не только венгерской, но и европейской общественности: в XIX в. появилось около полутора десятков различных его переводов, в том числе на немецкий язык, а в начале XX в. оно было трижды переведено на русский [Гусев 2011: 353, 357–362]. Драматическая поэма Мадача, основной мыслью которой являлся вопрос о цели человеческого бытия, выстроена как диалог «стоящей на пороге своей самостоятельной истории» [Гусев 2011: 344] пары Адама и Евы с демоном сомнения Люцифером. Погрузив их в летаргический сон, демон через вереницу «исторических» сцен проводит первых людей по основным этапам будущей исто-

Вот как он льстивыми словами убеждает героя: «Мир будешь обозревать, как я, и реальность, что вершится вокруг тебя, будет гармоничным музыкальным сопровождением, исполняемым на многочисленных инструментах; и история Земли, со дня, когда поднялись горы и превратились в границы морей, до дня, когда Земля перейдет в огненные объятия Солнца, будет величественной картиной с перспективно обозначенными видами, однако при этом демонстрирующая единый порядок (137).

Вместе на воздушном корабле Абадон и Саморад Веселин отправляются в фантастическое путешествие, в ходе которого злой дух напоминает своему подопечному важнейшие вехи истории человечества: от древнего Вавилона и Античного мира до эпохи средних веков и Ренессанса. Затем, вновь оказавшись в XIX в., они продолжают полет над Европой: сначала над родными и знакомыми герою местами (Любляна, Загреб, Белград, Вена); затем следуют Париж, Монако, Лондон, Одесса. Они пролетают над Индией, Китаем и Австралией и даже оказываются в Америке (у Ниагарского водопада, а позже на окраине Чикаго).

Кажется, что Абадон под разными личинами (эти персонажи представляются его преданными слугами) исполняет любые желания юноши, но на самом деле вовлекает его в еще более страшные испытания, которые порождают в душе Веселина боль и разочарование.

В действие включается множество персонажей, так или иначе влияющих на судьбу главного героя. Он теряет лучшего друга, у него умирает мать, Цветану обвиняют в коварном убийстве мужа (на самом деле отравленного по приказу злого духа). Постепенно Саморад Веселин остается один, и Абадон, исполненный безграничной враждебностью и презрением

рии мира, стремясь внушить идею о бессмысленности жизни и борьбы [Гусев 2011]. В драме «наряду с утопическими мотивами появляются антиутопические черты»: картины достижений науки и техники в разных сферах жизни соседствуют с описаниями бездуховного, противного природе человека образа жизни, и все это в лишенном национальных примет пространстве (см. [Куренная 2004: 157–167]).

к человеку и человечеству, убеждает героя полностью отказаться от своего «Я» и подчиниться его воле.

Для того, чтобы доказать тщетность всех устремлений к счастью и любви, Абадон предлагает герою романа перенестись в далекое будущее — XXIV в., чтобы понять, что ждет не только его земляков, но и всех землян.

Так начинается вторая часть романа, выстроенная писателем по законам утопического жанра.

Вместе с новым проводником Плахталичем[23] Саморад Весселин пролетает над Европой, с ужасом обозревая руины Парижа и других больших городов. Затем они оказываются в родных местах Веселина, над территориями, некогда населенными хорватами и словенцами, но видят лишь дремучие леса, озера и реки, используемые как плотины для гидроэлектростанций на месте прежних обжитых мест и обработанных полей.

Приземлившись на одном из склонов горы Триглав[24], путешественники встречают последнего словенца, Словогоя[25], двухсотлетнего старца, некогда профессора языкознания. Свое долголетие тот объясняет использованием целительного сока горного цветка «розы моготы» (образ из словенского фольклора), который приносят ему горные орлы. Ученый отшельник напоминает Веселину (а также читателю) значимые вехи исторического пути словенцев и их борьбы за сохранение родного языка и самого народа. Мы узнаём, что бурные споры между представителями разных политических партий и общественных течений, продолжавшиеся еще в XXII в., нежелание принять написанную ученым единую грамматику

---

[23] Писатель вновь предлагает читателю «говорящее имя» своего персонажа. Ср.: слов. plahta ‘покрывало, навес’; здесь: некое существо, скрывающееся под покровом.

[24] Триглав — высочайшая вершина (2863 м.) в Юлийских Альпах, ставшая своеобразным символом Словении: она изображена на гербе Республики Словения.

[25] Слов. Slovogoj — хранитель слова, языка. По мысли Б. Грабнара, это «один из наиболее оригинальных фантастических образов во всей словенской литературе — гротесковый и потрясающе трагический одновременно» [Grabnar 1978: 97].

словенского языка, уже в XXIV столетии привели к полному забвению родного языка и исчезновению самого народа. Собеседник героя грустно констатирует: меняется политическая картина не только Европы, но и мира. А вскоре погибает и сам Словогой, предательски отравленный еще одним последним словенцем — химиком Рудоваром[26], осознанно вставшим на службу новому государству. Теперь, когда у главного героя романа окончательно разрывается связь с прошлым, прислужники Абадона наперебой представляют ему фантастические преимущества этого нового мироустройства, возведенного на обломках европейской цивилизации.

Из рассказа Духа Великой Азии герой Менцингера узнает историю возникновения нового политического образования, когда в результате объединения Китая и Западной Европы оказываются порабощенными сначала Россия, а затем и ослабленные постоянной междоусобицей разобщенные европейские страны. Прислужник Абадона с гордостью представляет ему это новое общество, в котором главенствуют азиатские народы, а его благоденствие достигается усилиями ученых разных народов (в первую очередь, немцев). Политическое устройство и жизненный уклад в этом огромном тоталитарном образовании словенский писатель воссоздает с помощью «говорящих картин» (главы VII–X).

Одна из них представляет огромный производственный кластер внутри пещеры, в котором работают современные рабочие — новые «свободные» граждане нового «справедливого» государства. У каждого из них на лице непроницаемая маска с номером (главным символом человека в этом сообществе). Их труд благодаря достижениям научно-технической мысли значительно облегчен и четко регламентирован, как и время отдыха и приема пищи. Из комментариев проводника Веселин узнаёт обо всех новшествах и достижениях, которые принес с собой новый порядок. Это и механизмы,

[26] Слов. Rudovar — тот, кто изучает рудные богатства и возможности их использования. В финале Веселин узнает от Абадона, что это его потомок. Здесь возможна авторская отсылка к образу народного отступника «немшкутара», антагониста истинного патриота.

облегчающие тяжелый труд, и изобретение специальных материалов для одежды, новых видов искусственной еды и лекарств, а также использование электричества для связи между отдельными людьми-масками и их перемещения на большие расстояния, применение газа, заключенного в стеклянные баллоны, и даже «стул честной исповеди» (вариант современного детектора лжи), который в случае необходимости превращается в орудие уничтожения инакомыслящих[27].

Не обходит писатель вниманием и другие вопросы (так называемые «общие места»), характерные для произведений утопического жанра: положение женщин, проблемы воспитания и образования, отношение к искусству и культуре, вопрос веры.

Так, воспитание детей до трех лет проходит в стоящих обособленно зданиях, окруженных высокими стенами и вышками для охраны. Этим занимаются женщины, одетые в одинаковые легкие непрозрачные одеяния с обязательным номером на груди; их лица закрыты покрывалом, напоминающим восточную чадру. От Рудовара герой узнаёт главные правила, действующие в повседневной жизни, где все регламентировано, исходя из интересов государства: вопрос рождаемости, отбор наиболее здоровых и успешных в разных областях деятельности членов общества. Начиная с 14 лет, когда каждый получает свою личную маску / покрывало и номер, ему обеспечивается строжайший учет достижений (при этом граждан направляют на работу в места, где они, как и ранее, не знают даже своих соседей), а также контроль лояльного поведения. И за все это отвечает целая армия надсмотрщиков (явных и скрытых).

В пояснениях проводников Веселина рефреном звучит мысль о заботящемся обо всех государстве и его справедливом правителе, что побуждает каждого из граждан работать «прилежно» и «с воодушевлением», да и само восхождение к научным и производственным высотам, по убеждению слуг Абадона, демонстрирует явное преимущество в сравнении

[27] Подвергнутые такой казни превращаются в статуи, заменяющие для граждан памятники прошлого.

с веком девятнадцатым. Однако в душе героя зреет и, наконец, прорывается полное неприятие этой «цветущей рощи» («cvetočega gaja»). Последней каплей становится осознание, что в этом новом государстве нет места литературе и искусству, философии и вере. Как объясняют проводники, это связано и с неспособностью граждан к подобным видам деятельности, и со строгим запретом, исходящим от их бессмертного правителя, верить в то, чего нельзя увидеть (как это уже имело место в далеком прошлом, подсказывает Веселину Абадон). И герой Я. Менцингера отвергает такой 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» (316). Налицо сатира на будущий идеал, а значит, утопия переходит в антиутопию.

Заключительная глава романа посвящена описанию яростного противостояния Абадона и героя Я. Менцингера, уже теряющего надежду сохранить свой разум и душу. Автор возвращает Саморада Веселина в его время, но переносит на другой континент: сначала на Ниагарский водопад, а затем в Чикаго сентября 1893 г.[28], во время проведения всемирной технической выставки. Именно здесь, в небольшом отеле «У благородного словенца» он собирает вместе многих уже известных читателю героев. Здесь появляется и новый персонаж — alter ego главного героя, художественное воплощение его юношеских идеалов, ставший выразителем позиции самого писателя[29]. В разговоре-споре с Веселином он дает нелицеприятную характеристику поколению молодых пессимистов — «стариков». Звучит и анализ устрашающих тенденций

---

[28] Напомним, что именно в этом году произведение Я. Менцингера печаталось в журнале «Люблянски звон».

[29] Отметим, что Я. Менцингер не раз вставляет собственные критические мысли по целому ряду волнующих его вопросов в высказывания своих героев: например, анализ истории человечества и словенского народа (роль католической церкви и деятельности Я. Блейвейса, попытки объявить знаменитого поэта-романтика Франце Прешерна немецким лириком и др.) он вкладывает в уста последнего словенца Словогоя (VIII глава), который становится глашатаем авторских откровений.

политического, экономического и нравственного развития современного общества, а также авторский призыв вернуться к «внутреннему христианству», как единственно возможному, по мысли словенского писателя, пути к спасению от бездуховности в будущем технократическом «раю».

Этот развернутый монолог-предупреждение можно рассматривать как характерное для жанра утопии (в нашем случае — антиутопии) сочетание вымысла с публицистикой, а также как особую черту «Абадона», выделяющую его из всей группы словенских утопических текстов XIX в.

В эпилоге роман получает неожиданную развязку, в которой критики справедливо усматривают отсылку к знаменитому роману Сервантеса о Дон Кихоте из Ламанчи. Саморад Веселин волшебным образом после того, как во время неожиданно возникшего пожара водяная струя из пожарного шланга разрушает чары духа зла, оказывается снова в своем доме. Здесь он узнает, что все трагические известия были лишь кознями обиженных на него цыган, а сам он несколько дней находился в бреду. Ухаживавшие за ним доктор Тратилек и Цветана записывали по очереди все, что он рассказывал, не приходя в себя. Наконец, решив, что причиной его болезни стало неуемное чтение книг, невеста героя пригласила известного книгочея доктора Немцигрена, чтобы отобрать наиболее вредные и избавиться от них[30].

Роль словенских утопий и антиутопий XIX в. в прогностическом моделировании будущего словенцев

Примечательно, что были периоды, когда в словенской литературоведческой науке активизировалось внимание к утопической прозе и особенно к роману Я. Менцингера. Например, в 1920-е гг. (работы Я. Келемины, Й. Томиншека), и позже, в конце 1970-х — первой половине 1980-х гг., когда появилось сразу несколько исследований словенских ученых (М. Кмецл, З. Ферколь, Б. Грабнар, Д. Байт, Я. Кос, Г. Коциян и др.). Автор

[30] Эти книги поместили в большой ящик с тяжелой крышкой — так был осуществлен суд над вредоносным врагом молодых интеллектуалов.

одного из них видит причины такого внимания к «Абадону» «в идейной, тематической, жанровой и стилевой многогранности романа; и именно она, благодаря необычайно запутанной композиции, вновь и вновь и по-новому актуализируется в сознании воспринимающих» [Bajt 1979–1980: 1, 6]. Соглашаясь с мнением словенского ученого, хотелось бы отметить значимость для подобного внимания к утопической прозе периодов, связанных с кризисными и переломными событиями в национальной и мировой истории. Можно предположить, что в 1920-е гг. таким событием стало окончание Первой мировой войны; в 1970-е гг. — текст новой Конституции СФРЮ (принятой в 1972 г.), который вызвал определенное неудовольствие в национальных республиках и, возможно, активизировал интерес к прежним и новым прогнозам национального развития.

Выделив роман Я. Менцингера из всей группы произведений утопического жанра, появившихся в последней четверти XIX в., нам хотелось сосредоточить внимание на особенностях заложенного в нем прогностического видения будущего. Писатель не ограничивается лишь словенским материалом, а распространяет свои прогнозы на все человечество, и это не раз отмечали словенские ученые. Вместе с тем, Я. Менцингер делает акцент на важной мысли: моделировать будущее необходимо с учетом уроков истории[31]. Но подобные предупреждения посылали читателю многие авторы антиутопий. Словенский писатель делится с нами также своим убеждением, что у такого прогноза может быть альтернатива. И это убеждение делает притягательным знаменитый словенский роман и для современного читателя.

---

[31] Размышления о прошлом и будущем словенцев писатель продолжил в своем последнем крупном сочинении — романе «Мое путешествие на Триглав» (*Moja hoja na Triglav*, 1897), создав особую форму литературной мистификации. В художественную канву воспоминаний автор вводит элементы полемического эссе, поднимает важные проблемы общественной и культурной жизни словенцев (см. подробнее: [Чепелевская 2023]).

Литература

Гуревич 1977 — *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Вып. VIII / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1977.

Гусев 2011 — *Гусев Ю. П.* Имре Мадач и его «Трагедия человека» // Мадач И. Трагедия человека. М., 2011.

Кирилина, Пилько, Чуркина 2011 — *Кирилина Л. А., Пилько Н. С., Чуркина И. В.* История Словении. СПб., 2011.

Куренная 2004 — *Куренная Н. М.* Социалистический реализм. Историко-культурный аспект. (Из опыта восточноевропейских литератур 1930-е — 1970-е годы). М., 2004.

Чепелевская 2002 — *Чепелевская Т. И.* Утопия в словенской литературе XIX в. // Утопия и утопическое в славянском мире / Отв. ред. Л. А. Софронова, Н. М. Куренная. М., 2002. С. 122–136.

Чепелевская 2019 — *Чепелевская Т. И.* Школьная программа Антона Мартина Сломшека и проблема конфессиональной и культурной идентификации у словенцев в XIX в. // Категории *воля* и *принуждение* в славянских культурах / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2019. С. 333–347.

Чепелевская 2023 — *Чепелевская Т. И.* Попытка мистификации в словенской литературе XIX в.: «Мое путешествие на Триглав» (1897) Янеза Менцингера // Мистификация в славянской культуре: поэтика и практики / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2023. С. 299–313.

Чудеса и приключения 2023 — Чудеса и приключения. Литературно-художественный журнал. 2023, № 10.

Bajt 1979–1980 — *Bajt D.* Mencingerjev “Abadon” in utopija // Jezik in slovstvo. 1979–1980. Št. 1. S. 1–8.

Dović 2007 — *Dović M.* Slovenski pisatelj: Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu. Ljubljana, 2007.

Ferkolj 1978 — *Ferkolj Z.* Utopija v slovenski prozi 19. stoletja // Slavistična revija. 1978. Št. 4. S. 403–414.

Grabnar 1978 — *Grabnar B.* Utopije in antiutopije v slovenski literaturi 19. stoletja // Mavrična krila, izbor slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb. Ljubljana., 1978. S. 83–103.

Juvan 2000 — *Juvan M.* Vezi besedila. Ljubljana, 2000. S. 133–160.

Kmecl 1977 — *Kmecl M.* Janez Mencinger kot meščanski ideolog // Krško skozi čas. Krško, 1977. S. 207–215.

Kocijan 1984–1985 — *Kocijan G.* Pripovednik Janez Mencinger // Jezik in slovstvo. 1984–1985. Št. 4. S. 105–113.

Kos 1983 — *Kos J.* Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju // Slavistična revija. 1983. Št. 1. S. 27–49.

Mahnič 1889 — *Mahnič A.* Indija Komandija… // Rimski katolik. U Gorici. 1889. Prvi tečaj. S. 534–653.

Mencinger 1962 — *Mencinger J.* Abadon // Mencinger J. Zbrano delo. Druga knjiga. Ured. J. Logar. Ljubljana, 1962. S. 85–396.

Pogačnik 1970 — *Pogačnik J.* Zgodovina slovenskega slovstva. IV zvezek. Realizem. Maribor, 1970.

Slodnjak 1968 — *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Ljubljana, 1968.

ГЛАВА 2

НАЦИОНАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОЕВРОПЕЙСКОЙ (АНТИ)УТОПИИ

DOI: 10.31168/7576-0535-7.04

А. Ю. ПЕСКОВА
(Москва)

БУДУЩЕЕ СЛОВАЦКОГО НАРОДА В АНТИУТОПИЯХ ЭПОХИ РЕАЛИЗМА (ТЕРЕЗИЯ ВАНСОВА И МАРТИН КУКУЧИН)[1]

Аннотация: Рассматриваются малоизвестные тексты конца XIX в. словацких писателей Терезии Вансовой и Мартина Кукучина, резко выделяющиеся из всего корпуса словацких реалистических произведений этого периода и являющиеся первыми образцами жанра антиутопии и фантастики в словацкой литературе. Рассказ Т. Вансовой «2888» (1887) и неоконченную повесть М. Кукучина «Телец» (ок. 1895–1898), помимо жанрового своеобразия, объединяет и идейно-тематическая направленность: оба автора выступают с резкой критикой словацкого национально-патриотического движения 1880–90-х гг., в частности «мартинцев» С. Гурбана-Ваянского, Й. Шкультеты и др., обвиняют их в идеализме, нерешительности и разобщенности. Главная проблема словацкого общества, по мнению обоих писателей, состоит в отсутствии в нем единства и сплоченности, что может привести всю словацкую нацию к самым печальным последствиям — к ее полному уничтожению, что мы и видим в анализируемых антиутопических произведениях. На фоне творчества других словацких реалистов так называемой «первой волны», которые часто демонстрируют идеализацию словацкой действительности и даже некоторый утопизм, тексты Т. Вансовой и М. Кукучина выделяются своим обличающим пафосом и дают нам богатый материал для размышлений как об особенностях и разнообразии словацкого реализма, так и об истоках словацкой фантастической литературы.

Ключевые слова: словацкая литература, реализм, антиутопия, фантастика, словацкое национальное движение, мадьяризация.

Не будет преувеличением сказать, что на протяжении всего XIX в. (да и позднее тоже) тема положения словацкого народа и его будущего являлась основным предметом размышлений и тревог словацкой интеллигенции. Более того, вся словацкая

[1] Настоящий текст, написанный по материалам доклада на конференции «Прогностические механизмы культуры: славянский мир», был впервые опубликован в виде статьи в журнале «Славяноведение» (2025, № 6. С. 82–90). По просьбе редколлегии текст публикуется также в настоящей монографии. — *Прим. ред.*

литература эпохи реализма, в первую очередь, сосредоточена именно на вопросах о судьбе нации и о путях ее развития. Даже за самыми тривиальными сюжетами из жизни традиционного сельского или же городского общества, за описаниями семейно-бытовых ситуаций, конфликтов между представителями разных социальных групп в конечном итоге чаще всего стоят раздумья о положении словаков в австро-венгерском государстве, об особенностях национального характера и опасения за будущее словацкого народа, выраженные в тексте с большей или меньшей прямотой.

На фоне уже основательно изученных произведений словацких реалистов конца XIX в. выделяются два малоизвестных текста — рассказ Терезии Вансовой «2888» (1887) и неоконченная проза Мартина Кукучина «Телец» (*Teľa,* 1895–1898), которые по своему жанру вполне могут быть названы антиутопиями, а в одном из них даже обнаруживаются элементы научной фантастики. Произведения эти не только резко выделяются из всего корпуса словацких реалистических текстов этого периода, но и по праву могут быть названы новаторскими для словацкой литературы, поскольку являются примерами первых ее обращений к антиутопическому и фантастическому жанру.

Оба текста до совсем недавнего времени оставались за скобками изучения историками литературы. Не говоря уже о российской славистике, даже в Словакии эти произведения больше века не привлекали внимания исследователей. Рассказ Т. Вансовой, напечатанный под псевдонимом в 1887 г., ни разу не переиздавался и дошел до нас исключительно в своем первоначальном журнальном варианте, и только недавно, в 2010-х гг., словацкий литературовед Марцела Микулова обратила внимание коллег-исследователей на этот текст. Неоконченная повесть М. Кукучина, которая точно не датирована, но предполагается, что была сочинена в период между 1895–1898 гг., также была издана лишь однажды в полном собрании сочинений писателя [Kukučín 1960] и практически не известна широкой публике.

Таким образом, оба произведения по времени своего создания относятся к последним десятилетиям XIX в., когда

в словацкой литературе происходит расцвет так называемой «первой волны» реализма, к которой причисляют и творчество рассматриваемых нами авторов Терезии Вансовой (1857–1942) и Мартина Кукучина (1860–1928). Идейно-тематически большинство произведений словацких реалистов этого периода, как уже было сказано, направлено на изображение проблем национальной жизни, связанных с незавидным положением словацкого народа в Австро-Венгрии, чему есть, безусловно, понятное объяснение.

После очередного подъема национального движения в 1860-е гг., когда был принят Меморандум словацкого народа в Мартине (1861), а затем учреждена Матица Словацкая (1863), в 1870-е гг. в стране снова разворачиваются процессы подавления всех национальных движений. С образованием дуалистической монархии (1867) в Австро-Венгрии начинают приниматься законы о языке (венгерский признается единственным официальным языком на всех территориях, входивших в Венгрию, т. е. становится языком образования во всех школах, языком официального документооборота и т. д., а словацкий низводится до языка устного бытового общения), все словацкие гимназии закрываются, а в 1875 г. прекращает свою деятельность и Матица. В 1883 г. была создана венгерская организация FEMKE (Felvidéki Magyar Közművelődési Egyesület — Верхневенгерское объединение государственного образования), непосредственной задачей которой стала мадьяризация словацкого этноса, проведение идеи единого венгерского политического народа. А еще спустя 11 лет венгерский премьер-министр Кальман Тиса и вовсе объявляет, что словацкого народа не существует. Таким образом, из-за усиления политики мадьяризации 1880–90-е гг. становятся периодом вынужденного спада национального движения, оттого национальный вопрос в словацких землях стоит чрезвычайно остро, а единственной трибуной для выражения национальных идей остается литература, которая получает свое место на страницах некоторых все еще издававшихся словацких газет и журналов («Словенске новины», «Народние новины», «Орол», «Денница», «Словенске погляды»).

Как раз в одном из таких журналов и был напечатан ныне почти забытый текст «2888» писательницы Т. Вансовой. Более всего она известна нам своими сентиментально-романтическими новеллами, романами и путевыми очерками, создававшимися под значительным влиянием популярной немецкой и венгерской «женской» литературы. Написанные ею в тот же период новеллы «Первый бал Юлиньки» (*Julinkin prvý bál*, 1888), «Кольцо» (*Psteň*, 1893), «Новое платьице» (*Nové šatočky*, 1898) и др., путевой очерк «Пани Георгиадесова путешествует» (*Pani Georgiadesová na cestách*, 1896), роман «Сирота Подградских» (*Sirota Podhradských*, 1889) рассказывают о судьбах, образе жизни и мыслей женщин, принадлежащих к провинциальной словацкой интеллигенции, о характерном для этой среды культе семейного очага и почти с этнографической точностью передают детали быта конца XIX в. (одежды, еды, домашней обстановки и т. п.).

Созданный в 1887 г. рассказ «2888» (в названии указан год, когда происходит действие, т. е. спустя 1001 год с момента написания произведения) разительно отличается от всего предыдущего творчества Вансовой, в первую очередь, потому, что в нем автор впервые выступает в неожиданном для себя амплуа — в роли строгого и безжалостного критика словацкого общества и социально-политической ситуации в стране. Сразу после написания Вансова отправляет свое новое сочинение Светозару Гурбану-Ваянскому, известному писателю и на тот момент главному редактору важнейшего словацкого литературно-просветительского журнала «Словенске погляды» (*Slovenské pohľady*, ‘Словацкие взгляды’), который в ответ иронично пишет ей следующее: «Твоя последняя рукопись попала в плохие руки, т. е. ко мне, потому что я ее конфисковал для “Поглядов”. Для “Н. Н.” (газета “Народние новины”, в которой Вансова часто публиковалась. — *А. П.*) она была бы слишком длинна. Ну и скажи теперь, разве я не галантный кавалер по отношению к нашим дамам?» [Vajanský 1967: 357] Рассказ Вансовой был напечатан в двух номерах журнала за 1887 г. под псевдонимом Немофила (*Nemophila*).

В рассказе главная героиня, молодая девушка, отправляется в горы и, будучи неожиданно застигнута сильнейшей бурей, укрывается вместе с собакой и хромой овцой в хижине пастуха. Сидя там под завывания ветра, звуки бешеного ливня и раскаты грома, она начинает размышлять о судьбе своего словацкого народа, лишенного возможности говорить на родном языке, и надвигающаяся гроза вызывает в ее душе ощущение приближения судного дня для словацкой нации. Героиня чрезвычайно сопереживает своему народу, и более всего ее удручает невозможность свободно говорить на родном языке: «Сегодня я ощущаю опустошение, одиночество, и еще сильней, чем в иные дни, мучает меня бедность нашего забитого народа. Нас хотят истребить любой ценой, но почему? Потому что мы говорим, поем и щебечем на языке, данном нам Богом, как та птичка на елке?»[2] [Vansová 1887: 262]

Укрывшись в пастушьей хижине, девушка засыпает под звуки разразившейся бури с мыслями о своем несчастном народе, и в полусне ей кажется, что сама гора раскололась пополам и ее засыпало прямо в хижине. Далее она видит сон (о том, что это сон, мы узнаем только в самом конце рассказа): ее раскапывают какие-то люди, говорящие на чужом языке, однако язык этот ей понятен, она его изучала — это венгерский. Люди раскапывают ее, превратившуюся в голый скелет, однако она имеет возможность все слышать и видеть, хотя не может ни шевелиться, ни говорить. Она наблюдает, как ее останки кладут на носилки и переносят в некий летающий аппарат. Из разговора людей вокруг героиня понимает, что они археологи и что события происходят в 2888 г., а далее ее глазами мы видим, как выглядит мир будущего.

С этого момента в рассказе начинают появляться элементы научной фантастики. Люди в далеком будущем передвигаются на летательных аппаратах, которые машут крыльями, как птицы, и у которых есть ветряные весла. Электричество захватило весь мир — повсеместно используется электрическое освещение и электроприборы. Вансова предсказывает

[2] Здесь и далее перевод наш. — *А. П.*

множество различных изобретений, еще не успевших появиться к моменту написания рассказа: уличных репродукторов, передающих новости, радио (в 1886–1888 гг. Г. Герц проводит лишь первые эксперименты по передаче электромагнитных волн), электрических часов, объявляющих время, дату и погоду, стиральных машин, электрических утюгов и проч. Можно назвать и некоторые описанные Вансовой фантастические изобретения, которые не были реализованы человечеством до сих пор. Например, приборы для закачивания знаний в головы грудным детям с помощью электрических проводов, вставляемых в уши, из-за чего в мире будущего исчезает необходимость в школах. Или же специальные аппараты для насыщения, благодаря которым у людей будущего больше не будет потребности в приготовлении пищи. К 2888 г. человечество, согласно Вансовой, уже должно успешно освоить космос, другие планеты Солнечной системы, строить дороги на кольцах Сатурна и т. д.

Итак, говорящие по-венгерски археологи раскапывают скелет героини и два скелета неизвестных вымерших животных (из чего читатель делает вывод, что через тысячу лет на Земле уже не останется ни собак, ни овец), а затем на летательном аппарате их перевозят в какое-то учреждение, выставляют в огромном зале и устраивают публичную лекцию, посвященную находкам. Из лекции мы и узнаем о будущей трагической судьбе словацкого народа, которую предрекает Вансова. Рассказывая о найденном человеческом скелете, археолог будущего называет его скелетом представительницы вымершего 1000 лет назад народа таоты (*taoti*), который проживал на данной территории. Название это, конечно, не случайно: слово «taoti» близко к старовенгерскому наименованию словаков (а порой и всех славян), звучащему как [tót] и передаваемому на письме как *tóth* или *tót*, которое происходит от индоевропейского корня *tauta,* означающего народ, нацию и до наших дней дошедшего с этим значением в латышском и литовском языках. Учитывая год написания произведения — 1887-й и год, когда развивается действие в рассказе, — 2888-й, писательница предсказывает гибель словацкой нации в самом ближайшем будущем.

Вансова не может удержаться, чтобы не придумать будущим венграм насмешливые, труднопроизносимые имена и названия городов, пародирующие фонетику венгерского языка с характерными огубленными звуками [ö] и [ü]. Спустя тысячу лет в рассказе Вансовой венгерский народ называет себя вёлёпёлёгамлик (völöpölögamlik), город, в котором оказывается героиня, именуется Лёпёстёбёль (Löpöstöböl), ученых-археологов, откопавших ее скелет, зовут Кёдрёмлаи Тёхётём (Ködrömlai Töhötom) и Эрйонгёви Лехетём (Örjöngövy Lehetöm) и т. п.

Посредством лекции археолога из будущего Вансова предоставляет читателю возможность с отдаленной исторической перспективы взглянуть на современных им словаков, на процессы, происходящие в тот момент в словацком обществе, итогом которых может стать исчезновение всей нации. Венгерский ученый рассказывает, что тысячу лет назад народу таотов суждено было погибнуть, т.к. он вступил в неравный бой с их народом, их национальной идеей и культурой. У самого же таотского народа, по его словам, не было ни собственной истории, ни литературы, ни «образованной речи» (т. е. литературного языка), ни религии, ни даже своего Бога. Но самое главное, что общество таотов было расколото на два непримиримых лагеря: на так называемую интеллигенцию, которую составляли «ярые фанатики» и «агитаторы», и на всех остальных — «низкое поколение» без воли, без энергии, «готовое за грош продать свою душу и предать своих апостолов». Все это неизбежно привело к тому, что таоты исчезли, ибо «никакой иной участи они не заслужили» [Vansová 1887: 271]. Понятно, что таким образом Вансова отражает ситуацию в словацком обществе 1880-х гг., где на фоне усилившейся мадьяризации и устранения от политической деятельности словацкой Национальной партии (даже отказавшейся участвовать в выборах в сейм в 1884 и 1887 гг.), по-прежнему неустанно пытаются вести свою культурную и просветительскую деятельность патриотически настроенные представители интеллигенции С. Гурбан-Ваянский, Й. Шкультеты, П. Мудронь, придерживавшиеся панславистских и русофильских взглядов. Однако, как видно, Вансова полагает, что для

настоящей борьбы за права словацкого народа этих усилий было явно недостаточно.

Кульминацией лекции археолога становится рассказ о тайном заговоре таотов с «еще одним тогдашним варварским государством» под названием Гуруско (Hurusko) с целью совместной борьбы с вёлёпёлёгамликами. Не составляет труда догадаться, что за этим наименованием у Вансовой скрывается Россия (слцк. Rusko), на помощь которой так сильно уповали словацкие патриоты в борьбе с Венгрией. Однако, как поведал нам археолог, секретный план таотов, прорывших длинный подземный тоннель в сторону гурусов, чтобы те послали через него на земли таотов свои войска для поддержки национальной борьбы, был раскрыт, а тоннель разрушен вёлёпёлёгамликами. Та же участь постигла и прочие попытки таотов сохранить свой язык и культуру, и итогом подавления национальной борьбы таотов было их полное истребление. Сначала закрыли все их учреждения, уничтожили тайные типографии и школы, выгнали их самих из городов, потом им запретили говорить на родном языке, а в завершение всего из семей таотов стали отбирать младенцев и отдавать их вёлёпёлёгамликам. Такова рисуемая Вансовой безрадостная картина будущего словаков и, напротив, блестящих перспектив венгерской нации, которая, благодаря своему единству и воинственному характеру, по ее мнению, имеет все шансы добиться невероятного процветания: спустя тысячу лет, как описывается в рассказе, народ вёлёпёлёгамликов завладеет всем миром, а их язык будет звучать и в Сибири, и в Америке, и в Гренландии, и на берегах Ганга, и в Сахаре, и у зулусов. По словам венгерского археолога будущего, «теперь везде звучит речь наша, очищенная от таотских примесей» [Vansová 1887: 273].

В конце рассказа героиня внезапно просыпается и восклицает: «Это был сон? Это все не на самом деле? Всего лишь сон?» И заливаясь слезами, смотрит на горы, которые, «как зачарованные, стоят гордо и независимо». «Чего же ждут они? Мановения волшебной палочки? — вопрошает героиня. — Они ждут. Но ведь у них есть время…» [Vansová 1887:

274]. Разумеется, за этими словами слышится горький упрек в адрес словацкой нации, которая, по мнению Вансовой, вместо активного сопротивления и борьбы за свои национальные права бездействует и ждет какого-то чуда, того самого «мановения волшебной палочки», хотя у нее-то времени совсем не осталось. И этот антиутопический рассказ, первый в своем роде в словацкой литературе, демонстрирует совершенно пессимистический взгляд автора и предсказание самых мрачных перспектив для словацкого народа, в том случае если он не очнется от многолетнего сна.

Скорбным размышлениям Вансовой о будущем словаков вторит и текст Мартина Кукучина — его неоконченное прозаическое произведение под названием «Телец», написанное в 1895–1898 гг. в Далмации, где писатель постоянно проживал с 1893 г. Оно также по сути своей относится к антиутопическому жанру, но одновременно несет в себе черты философского трактата и обличающего памфлета с элементами острой сатиры, отражая настроение горького разочарования, охватившего Кукучина во время очередной поездки на родину в 1895 г.

Своим сюжетом и характерным образом рассказчика «Телец» типологически сближается с классической утопией Томаса Мора: Кукучин описывает путешествие в неизвестные земли на затерянный остров, по которому главный герой-рассказчик, занимающий позицию нейтрального наблюдателя и свидетеля, бродит в компании проводника. Однако поскольку автор демонстрирует нам картину отнюдь не идиллического существования на этом острове, а, напротив, предостерегает о возможном печальном будущем, то и жанр произведения меняется с утопии на ее негативный вариант — антиутопию. В то же время статичность сюжета и ясно высказываемая идейная аргументация позволяют говорить о близости текста Кукучина одновременно к жанрам философского трактата и политического памфлета.

Сюжетная канва неоконченной повести «Телец» такова: герой путешествует по Адриатическому морю на корабле с символическим названием «Икар» (Ikaros), который дела-

ет остановку на неизвестном никому из пассажиров острове Ykavols. Здесь и далее Кукучин активно использует прием написания слов — названий, имен и проч. — справа налево (Ykavols при чтении наоборот — Slováky). На острове герой неожиданно встречает своего давнего приятеля адвоката по имени Okcan (читая наоборот, Nácko, уменьшительное от имени Ignác, Игнац). Все прочие жители острова, города на нем, здания, общественные институты и проч. тоже носят такие же вывернутые наизнанку имена и названия: Ožoj (Jožo, уменьшительное от имени Jozef, Йозеф), города Nitram (Martin) и Šálukim (Mikuláš) и т. д.

Вся картина жизни на этом острове является гиперболизированным отражением ситуации в современном Кукучину словацком обществе последнего десятилетия XIX в.: население расколото на два лагеря — так называемых материалистов и идеалистов. Первые составляют абсолютное большинство, и сопровождающий главного героя доктор Окцан комментирует это так: «Наконец-то после долгих поисков мы нашли себя, теперь мы пойдем широкой дорогой прямо к благоденствию» [Kukučín 1960: 262]. В рядах материалистов, которые носят на груди медальоны с надписью «Ajretam» (т. е. *matéria*, ‘материя’), царит полное единомыслие, они веселы и довольны, их лица сияют, а символом их жизненных ценностей являются позолоченные статуи тельцов, установленные в каждом большом городе, вокруг которых они собираются и танцуют ритуальные танцы. Здесь совершенно очевидна параллель с ветхозаветным сюжетом о золотом тельце, которому поклонялись израильтяне, пока Моисей на горе Синай получал скрижали от Господа. Небольшая группа людей на острове, которая еще сопротивляется материализму, называет себя itsilaedi (т. е. идеалисты), они бедны, их лица несут на себе печать страдания, а их ряды неустанно редеют: одни умирают от бедности и голода, другие переходят в лагерь материалистов, как только в их руки попадают деньги. По мнению доктора Окцана, это легко объяснимо, ведь от денег «неминуемо начинает кружиться голова», а культ золотого тельца «глубоко укоренен в душе человеческой» [Kukučín 1960: 264].

За всем этим повествованием о жизни на острове Икаволс хорошо чувствуется отношение самого Кукучина, чей обвинительный пафос направлен не только против поклоняющихся золотому тельцу материалистов, но и против идеалистов. Последних он обвиняет в нерешительности, даже пассивности, но главное — в разобщенности. От одного из их представителей по имени Ожой (в чьем образе угадывается прототип — Йозеф Шкультеты) он слышит, что идеалисты слабы, а потому ни на что не способны и предпочитают ждать, даже не пытаясь что-либо изменить. Также они не готовы объединяться между собой, боятся открыто заявлять о себе, трусливы и подозрительны настолько, что даже рассказчика подозревают в шпионаже. За всем этим стоит полемика самого Кукучина с так называемыми «мартинцами» — уже упоминавшимися представителями словацкой интеллигенции из города Мартин (неслучайно и столице своего вымышленного острова писатель дает название Nitram, т. е. Мартин), видными деятелями национального движения Ваянским, Шкультеты и др., которых писатель обвиняет в пассивности и фатализме, в бесконечном ожидании помощи со стороны России и т. п. Как пишет он в «Тельце», «их идеалы погасли, а пламя затянуто густым чадом грешного эгоизма» [Kukučín 1960: 267]. Таким образом, на этом затерянном в океане острове Икаволс мы видим картину будущего Словакии, ее морального разложения и вполне карикатурное изображение «мартинцев» с их консервативными взглядами, нерешительностью и разобщенностью.

В конце своего незавершенного текста Кукучин устами рассказчика в очередной раз бросает идеалистам обвинение в выжидательности и малодушии, в том, что каждый из них ждет от кого-то другого, что тот будет действовать за него, проявит активность и инициативу. В качестве аргументации он вспоминает еще один сюжет из Ветхого Завета, в котором Бог воззвал к Моисею из горящего куста и повелел увести еврейский народ из египетского рабства, но Моисей в ответ на призыв Бога просил послать вместо него кого-нибудь другого, например, его брата, оправдываясь, что сам он неречист

и косноязычен (Исх. 4:10–13). Эта параллель крайне важна: Кукучин хотя и сравнивает идеалистов-«мартинцев» с мягким и нерешительным Моисеем, но, как нам известно, за всеми этими качествами Моисея Господь все же увидел его пламенную веру, внутреннее мужество и силу воли, способность нести крест управления огромным народом. Оттого и взгляд самого писателя на словацкое национальное движение, несмотря на всю нарисованную им в этом тексте безрадостную картину, кажется уже не столь безнадежным: это движение способно еще обрести силу, если преодолеет в себе неуверенность и разрозненность и обнаружит в себе все те качества — веру, мужество и силу воли, которые Бог разглядел в Моисее.

В конечном итоге, «Телец» явился свидетельством перелома в мировоззрении писателя и его окончательного разрыва со словацким культурным сообществом, случившихся после его поездки в Словакию в 1895 г. Не принадлежа ни к одной из групп словацких общественных и культурных деятелей — ни к «мартинцам», ни к «гласистам» (объединение вокруг журнала «Глас»), и проживая далеко от родины в хорватской Далмации, Кукучин впервые почувствовал себя настоящим изгоем. В дальнейшем это выльется в критику словацкой действительности в художественных произведениях «Сын знаменитости» (*Syn výtečníka*), «Семья» (*Rodina*), «Общество» (*Zádruha*), которые, как и «Тельца», он так и не решился опубликовать. Довольно примечательны упреки, которые выдвигает Кукучин в своей публицистике в адрес словацких писателей-реалистов, в частности того же Ваянского и Элены Мароти-Шолтесовой в связи с тем, что они изображают жизнь «не совсем такой, какой она в реальности является, а такой, какой она могла бы и должна была бы быть» [Kukučín 1979: 310]. В сущности, это упреки в идеализации и даже, можно сказать, утопизме словацких реалистов так называемой «первой волны», у которых описываемые явления часто не имели ничего общего с реальной действительностью, а были лишь «благостными желаниями своих создателей без всякого шанса на воплощение» [Mikulová 2012: 30].

Так или иначе, и Терезия Вансова, и Мартин Кукучин видят будущее своего народа довольно бесперспективным и ставят современному им словацкому обществу один общий диагноз — отсутствие единства и сплоченности, что в одном случае ведет к истреблению словацкого народа соседним венгерским (в повести Вансовой), а в другом — к самоуничтожению через раскол и предпочтение материальных выгод (в тексте М. Кукучина). Помимо своего идейного посыла, для нас эти тексты интересны также с точки зрения их жанрового своеобразия как первые образцы антиутопической прозы в словацкой литературе. Тем самым они дают нам богатый материал для размышлений как об особенностях и разнообразии словацкого реализма, так и об истоках словацкой фантастической литературы.

Литература

Kukučín 1960 — *Kukučín M.* Teľa // Kukučín M. Dielo. D. VII. Bratislava, 1960. S. 258–278.

Kukučín 1979 — *Kukučín M.* Niekoľko myšlienok o románe Eleny Maróthy-Šoltésovej *Proti prúdu* // Slovenská literárna kritika. Bratislava, 1979. S. 310–317.

Mikulová 2012 — *Mikulová M.* Chiazmus utópie, dystópie a reality v slovenskej literatúre konca 19. storočia // Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru. Bratislava, 2012. S. 20–31.

Vajanský 1967 — *Vajanský S. H.* Korešpondencia S.H. Vajanského. Bratislava, 1967.

Vansová 1887 — *Vansová T.* [pseud. *Nemophila.*] 2888 // Slovenské pohľady. 1887. Č. 11. S. 261–264; Č. 12. S. 270–282.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.05

Д. К. ПОЛЯКОВ
(Москва)

«ВОЗМОЖНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ» ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ В АНТИУТОПИЯХ ПАВОЛА РАНКОВА И ЛЮДВИГА БАУЭРА

Аннотация: Объектом рассмотрения являются два романа 2010-х гг. авторства словака Павола Ранкова («Святой мясник из Шаморина и другие истории времен Малой дунайской войны», 2016) и хорвата Людвига Бауэра («Мужчина в желтом пальто», 2018). Эти антиутопии объединяет не только Центральная Европа как место действия, но и многие другие черты: иронический стиль повествования, локализация в неопределенном, но близком будущем, схематизация характеров героев. Еще одна параллель относится не только к романам, но ко всему корпусу текстов, созданных их авторами. И Ранкова, и Бауэра можно назвать «географическими» писателями: темы судьбы Центральной Европы в ее трагическом прошлом и дисгармоничном настоящем звучат и в других их произведениях, в т. ч. исторических романах.

Ключевые слова: антиутопия, неоисторический роман, словацкая литература, хорватская литература, центральноевропейские литературы.

Во второй половине 2010-х гг. в мире растет интерес к антиутопии (дистопии)[1] — как среди читателей, так и среди литераторов, все чаще выступающих с соответствующими произведениями [Sperling 2023: 11; Piechota 2020: 87; Roháčová 2024: 164]. Исследователи говорят даже о «реактивации» [Piechota 2020] дистопии в литературе, связывая этот процесс с политическими, экономическими, культурными событиями — миграционными кризисами, обострением идеологических противостояний, активизацией военных конфликтов в разных регионах Европы и мира, расширением использования антитеррористической и антимигрантской риторики для нужд мобилизации общества и т. д.

[1] Соотношение терминов «антиутопия» и «дистопия» находится в центре большой литературоведческой дискуссии (см., напр., [Roháčová 2024: 30–52]), участия в которой мы избегаем, в рабочем порядке считая эти термины синонимами.

Среди антиутопий этого времени рассмотрим два текста, конструирующих возможное будущее двух регионов Центральной Европы. Это романы словака Павола Ранкова (р. 1964) «Святой мясник из Шаморина и другие истории времен Малой дунайской войны»[2] (*Svätý mäsiar zo Šamorína a iné príbehy z čias Malej dunajskej vojny*, 2016 [Pečonka 2016][3]) и хорвата Людвига Бауэра (р. 1941) «Мужчина в желтом пальто» (*Muškarac u žutom kaputu*, 2018 [Bauer 2018]). Авторы обоих текстов — известнейшие в своих странах писатели, лауреаты многих литературных премий. Два романа, принадлежащих перу разных авторов, представителей разных литератур, тем не менее можно рассматривать в общем историческом, литературном, культурном и даже политическом контексте. Оба они конструируют «возможную современность» (фраза из подзаголовка, которым был снабжен перевод романа Ранкова на чешский язык — «политический триллер времен возможной современности» [Rankov 2019]), а кроме того, им присущи схожие черты, которые в конечном счете обусловлены вниманием писателей к общему пространству и сходным проблемам.

Павол Ранков рисует в своем романе вымышленную войну между Словакией и Венгрией, разыгрывающуюся в словацких регионах, где венгры составляют большинство населения. Писатель помещает действие в реальное пространство — это узнаваемые места рядом с Дунаем, поблизости от словацко-венгерской границы — вокруг городка Шаморин. В этих реальных декорациях и происходят вымышленные события: «…в первой четверти третьего тысячелетия, в Центральной Европе, воспитанной двумя мировыми войнами, террором фашизма и тиранией коммунизма, знакомой с су-

---

[2] В переводах на другие языки, например, на немецкий и чешский, роман Ранкова именуется сокращенно — «Малая дунайская война». Далее в тексте работы мы также будем прибегать к такому наименованию.

[3] Роман Ранкова возник как литературная мистификация: он был опубликован под именем Петера Печонки. Только спустя некоторое время мистификация была раскрыта, а на обложке переводов романа указано уже имя Ранкова.

ровостью балканских войн конца двадцатого века и жестокостью мирового терроризма, неожиданно разразилась венгерско-словацкая война, которую мировые средства массовой информации назвали Малой дунайской войной» [Pečonka 2016: 124]. Венгры — точнее, «великовенгерские сепаратисты», стремящиеся к отделению этих районов от Словакии, — противостоят словацкому ополчению и чешским добровольцам, сформировавшим для помощи братьям-словакам роту «Спытигнев», свои интересы преследуют и цыганские партизаны, которыми командует некто Черный волк. После подписания перемирия — в эффективность которого, кажется, не верит ни одна из сторон — в регион вводятся нидерландские и испанские миротворцы под эгидой ООН. Они отвечают за мирное сосуществование словаков, венгров и получивших автономию цыган и параллельно расследуют военные преступления.

Роман состоит из двух десятков коротких глав, в центре которых — рассказанные с перебивками истории немногих главных героев: мясника Фердинанда (Фери) Ковачича, полувенгра-полусловака, который должен был «во имя Родины» убивать и хоронить пленных венгерских женщин, но втайне оставлял их в живых, его набожной жены Эрики, чешского добровольца Войты — недалекого красавца, одного из немногих выживших в боях чехов, превратившегося из дамского угодника в опустившееся существо, которое держат в цыганском поселке в качестве детской игрушки. Еще одна сюжетная линия связана с оказавшимися в одном убежище военными преступниками — Сапером, наемником, закладывавшим минные поля и воевавшим на стороне венгров, Снайпершей и ее любовником Снайпером, словачкой и венгром, бывшими спортсменами-стрелками. Главы романа расположены анахронически — так, например, о причинах войны и случайной «последней капле», приведшей к ее началу, читатель узнает уже во второй половине книги (глава «Футбольный матч»).

В романе выведены классические и ожидаемые сюжеты любого межнационального конфликта, и вполне вероятно,

что многое было перенесено Ранковым из недавней трагической практики распадающихся федераций — СССР и Югославии. Во время «Малой дунайской войны» происходят этнические чистки, расстрелы мирного населения, смакуемые мировыми СМИ под громкими заголовками типа «Кровавая рапсодия в Раповцах» [Pečonka 2016: 38], бесследные исчезновения гражданских, исправления в книгах рождений и смертей (дабы ликвидировать венгерские имена и тем стереть из истории все упоминания о венграх в Словакии), массовые депортации, смерть от дружеского огня, изнасилования, военные преступления «во имя Словакии». Однако в то же время, как справедливо отмечали рецензенты, перед читателем — «не типичный военный роман драматического звучания, но текст, созданный автором с преувеличением и юмором. Автор обращается к темам, связанным с экстремальными социальными явлениями вроде расовой нетерпимости, национализма или религиозного радикализма. Морализирующие акценты, которые здесь отчасти присутствуют, не играют в тексте значительной роли, поскольку более выразительным художественным приемом становится гиперболизация вышеупомянутых крайностей» [Guziar 2017].

Этому приему отвечает и определенная — на наш взгляд, сознательная, вполне в духе утопической и антиутопической традиции — схематизация характеров и ситуаций. Герои нередко кажутся функциями, а все связанное с ними — от имен до поступков — призвано максимально точно выразить идею абсурдности происходящего конфликта давних соседей. Так, Снайпер и Снайперша, венгр и словачка, оказавшиеся в разных лагерях, бывшие спортсмены, познакомились и полюбили друг друга на последней олимпиаде, где оба заняли четвертое место; их имена — небывало совпадающие Кристиан Такач и Кристина Ткачова. Простоватый чех Войта также поначалу выписан максимально стереотипно: он начинает свой словацкий анабазис спонтанным побегом с позиций и мгновенным знакомством с двумя словачками, которые поочередно вступают с ним в сексуальную связь; здесь Ранков обыгрывает давнюю метафоризацию Чехословакии как счастливого

брака чеха и словачки. Его фраза-лейтмотив — повторяемое в любой ситуации стереотипное «Вот она, Словакия!» (Toto je Slovensko!), обрывающееся лишь в финале с его смертью от рук венгерских охотников, принявших его за гориллу, сбежавшую из будапештского зоопарка после взрыва заложенной словацкими террористами бомбы: «Войта хотел еще сказать свою любимую фразу, но после слов “Вот она…” испустил дух» [Pečonka 2016: 250]. Присутствует в романе и образец оборотничества — монах-францисканец Силард. В него превратился бывший трафаретный «словацкий националист, шовинист, экстремист и военный поджигатель» [Pečonka 2016: 198] Яно Чмелко, до войны прославившийся псевдонаучными националистическими статьями о славянских богах, которых уничтожил «чужой христианский Бог, радующийся нашим поражениям» [Pečonka 2016: 203].

Отсюда и такой же далекий от настоящей речевой стихии язык героев, «кажущийся местами слишком церемонным и даже благородным» [Guziar 2017], практически лишенный вульгаризмов и черт сниженного стиля. Это мы не стали бы вслед за критиком считать «несовершенством», поскольку такая языковая «отстраненность» от реальности с живой — низкой! — речью, полной вульгаризмов, способствует реализации той же идеи. На этом фоне особенно выделяется регулярная метафоризация неудач в коммуникации пришлых и местных жителей, будь то словаки или венгры, реализуемой через использование электронных переводчиков, от которых слышится «корявый цифровой голос» [Pečonka 2016: 34]. Только через него подаются реплики введенных в регион извне миротворцев — и Фери Ковачич для них превращается в Ковакика [Pečonka 2016: 34]; коверкает падежи и предлоги автоматический переводчик с венгерского, так же коряво оправдывающийся перед словаками: «Та же ситуация я. Я воевал на стороне великовенгерские сепаратисты, но никогда против гражданские» [Pečonka 2016: 117].

Иной хронотоп в романе Людвига Бауэра «Мужчина в желтом пальто». Он в гораздо большей степени, чем текст Ранкова, наделен приметами антиутопии. Его действие разво-

рачивается в неопределенном, но, судя по всему, недалеком будущем после чрезвычайного, поворотного события. Это Революция, которая покончила с постправдой и ложными нарративами, полностью искоренив электронную коммуникацию. Место действия — новое государство «между Востоком и Западом», складывающаяся на глазах республика Карпатия Либера. Поначалу оно лишено строгой географической привязки к современным регионам; в романе практически не говорится о находящихся в ней городах или других населенных пунктах — вновь в отличие от «Малой дунайской войны», разыгравшейся на точно очерченной и названной территории. В то же время далее становится понятным, что независимое государство образовалось на территории современной Закарпатской Украины. В дебатах героев встречаются исторические реминисценции: «Разве в далеком прошлом у нас не было своего государства? Карпатской Рутении! Разве с 1928-го по 1938-й в составе Чехословакии у нас не было какой-то самостоятельности? У нас была Подкарпатская Русь! А сейчас у нас ни хрена!» [Bauer 2018: 93].

Очевидно, одним из источников сюжета стали для Бауэра (как и для Ранкова) сюжеты европейской истории последних лет; в романе вообще много упоминаний не только далеких, но и совсем недавних событий — войны в Ираке, выхода Британии из Евросоюза, американских выборов…

Главный герой, от имени которого ведется повествование, — интеллектуал, профессор-антрополог Роберт Трайбер, невольно становится одним из главных действующих лиц революции, поскольку активно выступал против засилья распространяемой онлайн «ложной, вредной и злонамеренной информации» [Bauer 2018: 94]. В самом начале романа он случайно, в поисках своей сбежавшей собаки, попадает на некую Улицу, на которой в течение полутора дней сталкивается со многими узнающими его персонажами и попадает в самые разные ситуации, становясь характерной для утопии фигурой путешественника. И место действия, и главный герой суть метафоры — с одной стороны, страны и ее разношерстного населения, с другой — интеллектуалов, пытающихся осмыс-

лить происходящее с позиции разума и направить общество по правильному пути. Трайбер, мужчина в желтом пальто, не раз сравнивается в тексте с Вольтером; перемещаясь по Улице, он пытается противостоять «идеалистическим, пассеистическим, революционным, фаталистическим, деструктивным или абсурдным установкам отдельных людей» [Detoni Dujmić 2020: 170], которых вызывает к жизни писатель.

Карпатия Либера имеет пестрейший национальный состав: мужчине в желтом пальто встречаются носители имен, ассоциирующиеся с самыми разными нациями: некий исполнительный секретарь Гвидо Кемпе, Чеслав Междиотойас, Эржебет Надь (она же Бетти), президент Академии Платон Александренко, унаследовавший фамилию от родителей, взявших ее вместо неуместной ранее «Розенталь» — «научный деятель, европеец, пражский студент» [Bauer 2018: 242], полномочный представитель губернатора-протектора Фридрих Хайнеман, Василиса Димитровна, Янош Краловский, Йозеф Януковский, Хелена Марилино Лабатски, Ингвар, Кармен Фаркашова… Само наименование страны Carpatia Libera дано на эсперанто; на первый взгляд, такая универсальность спорит с локализацией событий «между Востоком и Западом», однако скорее дополняет ее — точно так же, как наряду с настоящими именами в тексте встречаются и условные наименования-функции менее значимых героев — например, Левый или Правый (вспомним Снайпершу или Сапера у Ранкова), а также все члены подпольной антиимпериалистической организации, носящие одно и то же имя — Гаврило Принцип.

Характерно, что (как и в тексте Ранкова!) за носителями имен вновь стоят функции, говорящие пространными монологами. Это касается и протагониста — Трайбера, постоянно пускающегося в философские и политические рассуждения. Бауэр буквально выливает на известного и уважаемого в новой стране человека в желтом пальто — а за ним на читателя — потоки идеологических дискуссий, исторических и псевдоисторических концепций, которыми для поддержания своей позиции спешат воспользоваться сторонники разных путей

развития новой республики. Писатель избирает максимально абсурдные схемы, сатирически описывая выбор государственной идеологии, служащей мобилизации населения. Многие предпочитают думать, что не только Карпатия Либера имеет древнюю государственную традицию («Предки старых русин/рутен, основавшие первое славянское государство, были и северяне, и кельты, и славяне <…> древнейший славянский эпос пелся на русинском языке» [Bauer 2018: 104]), но и что сами ее древние обитатели дали миру многие важнейшие идеи: «от нас происходит знаменитый девиз “Возлюби ближнего своего”» [Bauer 2018: 96]. Писатель пародирует и славянскую идею: «В нашей стране, в Свободной Рутении, люди будут только улыбаться друг другу. Выражение “славянская душа” снова обретет свое исходное значение» [Bauer 2018: 96].

В конечном же счете становление нового государства закономерно приводит к тому, что начальная революционная идея исчезает: принято решение о возвращении к электронной коммуникации по крайней мере в быту. Параллельно республика попадает в орбиту интересов Китая, который, возможно, станет первым государством, который признает Карпатию. Для него она становится желанными «воротами в Европу»: «Китайцы строят шоссе и высокоскоростную равнинную железную дорогу от Риги, с ответвлением от Санкт-Петербурга, до Одессы. Часть этой магистрали проходит через Карпатию. Поезда здесь будут ходить со скоростью пятьсот километров в час. Склоны Карпат с восточной и северной сторон, как вы знаете, уже украсил бесконечный лес китайских ветроэлектростанций. У нас также будет крупнейший в Европе завод по производству электромобилей, китайцы уже его достраивают» [Bauer 2018: 270].

Оба автора ироничны в отношении глобализации и вообще современности — «Супермаркеты “Теско” и “Билла” были сначала разграблены, а затем взорваны, поскольку боевики как со словацкой, так и с венгерской стороны считали их одной из форм проникновения иностранных глобализационных сил. Жители Шаморина даже не смогли бы сказать,

какая из воюющих сторон, собственно, уничтожила супермаркеты. Допустим, “Теско” разрушили венгры, а “Биллу” — словаки» [Pečonka 2006: 63–64].

В обоих романах мы видим довольно пеструю языковую ткань — собственно, отражающую центральноевропейскую пестроту (вспомним кундеровское «много разного на маленькой территории»). Она, добавим, довольно сложна для перевода. Текст Ранкова изобилует унгаризмами; у Бауэра представлена сразу масса героев, представляющих (в том числе в речевом аспекте) как мифическую карпатскую страну, так и сопредельные государства.

Оба романа изобилуют приметами языкового и стилистического комизма; писатели активно играют с клише и риторическими фигурами недавнего прошлого, которые, как показывает практика, в любой момент могут актуализироваться. У Ранкова воспроизводится клишированный язык СМИ, в частности новостных сводок. Подчеркнуто нейтральное звучание в соотнесении с невероятным содержанием дает комический эффект, как, например, в сцене объявления о выходе из состава Словакии города Комарно: «Это был акт не гражданского неповиновения, а национального самоопределения. Город также обратился к другим муниципалитетам с венгерским населением на север от Дуная с призывом присоединиться к нему. <…> Первым, уже через 45 минут, к призыву присоединился муниципалитет Муля (венг. Rárósmúlyad, 316 жителей), вторым — Косиги-над-Иплем (венг. Ipolykeszi, 447 жителей), а третьим (точнее, четвертым, так как первым был Комарно, вторым — Муля, третьим — Косиги) из состава Словацкой Республики вышел город Дунайска-Стреда (Dunaszerdahely, 23 594 жителя)» [Pečonka 2016: 138–139].

И Ранков, и Бауэр карнавализируют стереотипы, связанные с межнациональным взаимодействием. У Ранкова это связано с восприятием словаков извне: британские журналисты заблудились по дороге к месту военных действий, т. к. их навигатор «не справился с названием местности, потому что оно содержало странные ориентальные знаки ä, ý, á, č» [Pečonka 2016: 136]. Не выходят за рамки клише и чехи-доб-

ровольцы: приехав спасать «братскую словацкую страну», они более чем традиционно видят ее неведомой, экзотической (даже названия словацких деревень звучат для юного Войты «ориентально и таинственно»). При этом к не стереотипным, а настоящим словакам-ополченцам чехи относятся пренебрежительно — из-за неряшливого внешнего вида и поведения, неодобрительно сравниваемого ими со швейковским [Pečonka 2016: 119]. В свою очередь, словаки, пестуя собственные национальные комплексы, озабочены в основном тем, чтобы во время совместного построения их собственный гимн не звучал сразу после чешского: так в памяти могли бы возникнуть чехословацкие времена, когда оба гимна исполнялись без паузы.

Обусловленность исторической ситуацией характерна и для поведения жителей республики Карпатия Либера, в сознании которых постоянно рождаются масштабные идеологические проекты, включая перевод своей письменности на кириллицу.

Оба романа, действие которых относится к неопределенному будущему, показывают, что его корни — не только в глупости, недалекости и стереотипности сознания современных акторов, но и в истории и географии. В тексте Бауэра мы имеем дело с круговертью идеологических концепций Центральной Европы вообще и исторической Галиции в частности — панславизмом, русофильством, украинофильством; к культовым историческим личностям — Кириллу и Мефодию или великоморавским князьям — для оправдания собственных концепций обращается националист Яно Чмелко у Ранкова… Вызванные к жизни последними историческими событиями в Европе, оба романа представляют схожие результаты размышлений об этом. Для обоих текстов характерны иронический и критический взгляд на глобализацию в ее теперешнем виде, опасения экономической и военной угрозы со стороны больших государств, но также и скепсис по отношению к изоляционизму и желанию маленьких стран продемонстрировать свою уникальность.

Еще одна важная параллель, которая, в частности, позволила нам сопоставить два романа, касается не только их самих,

но всего корпуса текстов, созданных их авторами. И Ранкова, и Бауэра можно назвать писателями «географическими», центральноевропейцами — как, например, их предшественников и современников Кундеру, Киша или Эстерхази. Дело не в их национальной принадлежности или месте жительства (ведь, как справедливо писал еще один словак, Павел Виликовский, «человек может всю свою жизнь прожить в Центральной Европе и не быть центральноевропейцем» [Vilikovský 1996]), но в тематике их романов и параллельной эволюции.

Оба автора пришли к своим антиутопиям от романов исторических (или «неоисторических» [Dujić 2022]), в которых реконструируется судьба индивида, часто представителя национальных меньшинств, в мрачнейших событиях XX века в Центральной Европе с ее многонациональным и многокультурным населением. Людвиг Бауэр, по отцу принадлежащий к дунайским швабам, в основном вынужденным покинуть Югославию после Второй мировой войны, пишет о них в первом же из своих известных романов «Краткая хроника семьи Вебер» (*Kratka kronika porodice Weber*, 1990). Вынужденные переселения, неразрешимые национальные обиды и противоречия, внезапно возникающие этнические конфликты присутствуют и в текстах Ранкова, среди которых особенно выделяется роман «Это случилось первого сентября (или когда-то еще)» (*Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*, 2008), самое известное его произведение за пределами Словакии (см. [Bilińska 2017]). Судьбы трех друзей-одноклассников из городка Левице — словака, венгра и еврея — помещены в центр исторических событий с 1930-х по 1960-е гг., от Мюнхенского соглашения и раздела Чехословакии до послевоенного коммунистического переворота и подавления Пражской весны. Книги Ранкова, по заключению критиков, нередко «переходят границы в направлении чехословацкой и центральноевропейской истории» [Klíčová 2019]. Оба автора проделывают схожий путь — они моделируют будущее не только под влиянием происходящего сегодня, но и видя предопределенность сегодняшнего дня драматическим прошлым своего региона.

Литература

Bauer 2018 — *Bauer L.* Muškarac u žutom kaputu. Zaprešić, 2016.

Bilińska 2018 — *Bilińska I.* Lekkość i ciężar Europy Środkowej w powieści Pavla Rankova *Zdarzyło się pierwszego września (albo kiedy indziej)* // Kontakty XVI. Europa Środkowa w optyce Polaków i Słowaków. Kraków; Bratysława, 2018. S. 13–26.

Detoni Dujmić 2020 — *Detoni Dujmić L.* Slike s izložbe apsurda (Ludwig Bauer, Muškarac u žutom kaputu, Fraktura, Zaprešić, 2018). Republika. 2020. Br. 7–8. S. 169–171.

Dujić 2022 — *Dujić L.* Time of the story and time of the text in a neo-historical and dystopian novel // Slavistična prepletanja 2 / Ur. G. Nikolovski, N. Ulčnik. Maribor, 2022. S. 51–63.

Guziar 2017 — *Guziar M.* Pokrivené figúrky vojny na Dunaji // iLiteratura.cz. 2017. 24.7. URL: https://www.iliteratura.cz/clanek/38523-peconka-peter-svaety-maesiar-zo-samorina-a-ine-pribehy-z-cias-malej-dunajskej-vojny.

Klíčová 2019 — *Klíčová E.* Příští válka vypukne na Dunaji. Pavol Rankov mate kritiky i fanoušky pod pseudonymem // Deník N. 2019. 25.05. URL: https://denikn.cz/133548/pristi-valka-vypukne-na-dunaji-pavol-rankov-mate-kritiky-i-fanousky-pod-pseudonymem/.

Pečonka 2016 — *Pečonka P.* Svätý mäsiar zo Šamorína a iné príbehy z čias Malej dunajskej vojny. Bratislava, 2016.

Piechota 2020 — *Piechota D.* Reaktywacje dystopii w najnowszej literaturze popularnej: na marginesie lektury powieści Margaret Atwood i Ignacego Karpowicza / Filologia Polska: roczniki naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. T. 6. 2020. S. 85–100.

Rankov 2019 — *Rankov P.* Malá dunajská válka. Politický thriller z možné současnosti / přel. P. Darovcová. Praha, 2019.

Roháčová 2024 — *Roháčová T.* Podoby žánru dystopie v současné české próze: Disertační práce. Olomouc, 2024.

Sperling 2023 — *Sperling A.* Dystopien der Gegenwart. Negative Zukunftsvisionen in ‘postutopischer Zeit’. Göttingen, 2023.

Vilikovský 1996 — *Vilikovský P.* Všetko, čo viem o stredoeurópanstve // Visegrad Literature. URL: https://www.visegradliterature.net/works/sk/Vilikovsk%C3%BD%2C_Pavel-1941/V%C5%A1etko%2C_%C4%8Do_viem_o_stredoeur%C3%B3panstve.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.06

Л. Ф. ШИРОКОВА
(Москва)

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ СЛОВАКИИ В РОМАНЕ МИХАЛА ГВОРЕЦКОГО «ТАИТИ»

Аннотация: Рассматривается антиутопический роман современного словацкого прозаика М. Гворецкого «Таити». Осмысление путей развития общества в переломные моменты сочетаются здесь с социальной ориентированностью и публицистичностью, использованием постмодернистских приемов. Писатель создает картину альтернативной истории Словакии после Первой мировой войны, вынужденного переселения народа из Венгрии во Французскую Полинезию, на остров Таити. Повествование организовано мозаично, главы посвящены важнейшим этапам и событиям в новой жизни словаков и их вождя — М. Р. Штефаника. Эффект мистификации создают присутствующие в романе наряду с вымышленными реальные исторические персонажи и факты.

Ключевые слова: современная словацкая проза, альтернативная история, публицистичность, стилистика постмодернизма, сюжет, герой-повествователь.

Михал Гворецкий (р. 1976) принадлежит к числу словацких писателей среднего поколения, произведения которых отличает социальная ориентированность и публицистичность, использование в них постмодернистских приемов, жанровых элементов утопии, антиутопии и др. Так, в ярком по сюжету и описываемым характерам романе «Таити» (*Tahiti*, 2019) он представил картину альтернативного развития истории Словакии после Первой мировой войны, согласно которой весь народ под руководством своего вождя, генерала Милана Растислава Штефаника, был вынужден переселиться на остров Таити, где и обрел новую родину.

В контексте современной словацкой прозы, особенно — пестрых в отношении поэтики 2000-х гг., книга Гворецкого — не единственный образец произведения, представляющего моделируемую реальность в схожих формах антиутопии и альтернативной истории. Художественное осмысление социальных проблем и реалий современности в постмодернист-

ской трактовке приобретало формы иносказания, мистификации, показа других путей развития общества в переломные моменты, что характерно и для других произведений последних лет. Допущения и переосмысления такого рода можно наблюдать, например, в пародийно-историческом романе Игоря Отченаша (р. 1956) «Если бы… Краткий курс будущего Словакии» (*Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*, 1998), в романах Вильяма Климачека (р. 1958) «Площадь космонавтов. Поколение Ю» (*Námestie kozmonautov. Generácia Ю*, 2007), «Водка & хром» (*Vodka & Chrom*, 2013), в новелле Ивана Коленича (р. 1965) «Простись с поэзией» (*Daj zbohom básneniu*, 2004) и др. Однако именно в творчестве М. Гворецкого неоднозначность и непредопределенность будущего, как и оценок прошлого и реальности настоящего более очевидны и последовательны: все это свойства художественного видения писателя. Гворецкому, по словам критиков, «…недостаточно простого описания действительности, он пытается поэкспериментировать, поиграть с ней, ставит перед обществом кривое зеркало» [Šaková 2020]. «Его повествование в значительной мере характеризует сконструированность и искусственность. Автор не руководствуется спонтанностью, вся композиция у него точно спроектирована» [Csiba 2017].

Разные пространственно-временные и сюжетные формы эти художественные конструкции обретают в его романах «Плюш» (*Plyš*, 2005), «Эскорт» (*Eskorta*, 2007), «Тролль» (*Trol*, 2017), в рассказах из сборников «Вильсонов» (*Wilsonov*, 2015), «Черный лев» (*Čierny lev*, 2020).

Роман «Таити» в иронически-пародийной стилистике представляет серьезные проблемы национальной идентичности малого народа, пути и способы его выживания во враждебном мире. В ряду классических утопий «Утопия» (авторский подзаголовок романа) Гворецкого отличается отсутствием картины идеального государства, рационально и справедливо организованного общества, образца, к которому можно было бы стремиться. Новое государство словаков на островах Полинезии представлено в романе как вполне узнаваемое, обладающее обычными бюрократическими и администра-

тивными атрибутами, наделенное автором в критическом и ироническом переосмыслении чертами современной Словакии. Повествование не следует классическим образцам утопий с их диалогическим построением, в нем присутствует лишь диалог времен: речь в романе идет то о начальном периоде строительства Новой Словакии на Таити после Первой мировой войны, то о ее жизни в наши дни.

Об образе Утопии может напомнить островной характер нового места обитания словаков; это «пространство, отдаленное от мира остальных людей, <…> округлая территория <…>, что создает представление острова или оазиса» [Bílik 2012: 35]. Однако жизнь переселенцев на Таити показана не изолированной от внешнего мира, она постоянно подвергается воздействию со стороны других этносов и государств. Черты антиутопии в романе намного ощутимее, поскольку «она более ориентирована на фабулу и альтернативное моделирование общественных систем» [Matejovič 2012: 10]. Особенно ярко эти черты выражены в сценах драматического исхода словаков из Верхней Венгрии в 1921 г., а затем трудностей первых лет на Таити в освоении новых земель, борьбы с тропической природой, а в главах о современности — в описании борьбы остатков словаков за выживание в охваченной шовинизмом Венгрии, в эпизодах митингов экстремистских националистических группировок как на Таити, так и в Венгрии.

Повествование в романе организовано мозаично, с чередованием разных временных отрезков в альтернативной истории Словакии. В центре каждой из восьми его глав — то или иное решающее событие, катастрофа, бедствие, испытание в жизни героев или всего народа. Предваряет романное действие своего рода интродукция, миф о создании острова Таити из упавшего с небес камня, а мужчины и женщины — из скорлупы кокосового ореха; сцены жизни на Таити сопровождаются упоминаниями о мифологических образах бога войны Оро, птицы Ипоа, вестника смерти, и гигантского спрута, забирающего героев в мир мертвых.

Сюжет романа организует фигура повествовательницы — местного ученого-историка. Молодая сотрудница академи-

ческого института, специалист по истории Венгрии, решает провести исследование биографии и сфер деятельности знаменитого политика и ученого (реальной исторической фигуры) — генерала Милана Растислава Штефаника (реальные годы жизни 1880–1919, по сюжету — 1880–1923), представленного в романе как идеолог и основатель Словацкого государства на Таити. Помимо научного интереса, ею движут и личные мотивы: «Штефаник. Мой прадедушка. <…> Я постоянно задавала себе вопросы. Кем был Милан Растислав Штефаник? Как изобразить его достоверно? Именно он был причиной того, что я стала историком. По-нашему — Раути, рассказчица историй. Ради него я решила заняться наукой. Чтобы люди воспринимали его не только как памятник, символ или монумент, но, наконец, и как человека» [Hvorecký 2019: 23].

Повествование ведется то от первого лица — от лица Раути в рассказах о пережитом ею самой, то от обезличенного третьего лица, в изложении как бы собранных ею документальных материалов о Штефанике и о судьбах словаков, куда искусно вплетаются реальные исторические факты, создавая эффект мистификации.

Так, в первой из восьми глав романа, обозначенной годом случившегося события «1923», повествуется об авиакатастрофе, в которой погиб генерал Штефаник. Во время празднования первой годовщины переселения словацкого народа на Таити Штефаник, опытный летчик, врезается на своем самолете в землю и гибнет вместе с тремя членами экипажа (авиакатастрофа действительно имела место, но в окрестностях Братиславы и на четыре года раньше). Вероятной причиной, как следует из текста Раути (по официальной версии чехословацких властей — плохая погода и неисправность самолета), была потеря сознания пилотом, чье здоровье было уже давно подорвано. Здесь приводится узнаваемый портрет и характеристика Штефаника: «Это был невысокий болезненный человек, изборожденное морщинами лицо освещали ясные глаза <…> Постоянные физические страдания он преодолевал лишь усилием воли, скрывая их от окружающих <…> После войны у него часто случались обмороки» [Hvorecký 2019: 14].

Объективное изложение фактов, без традиционной идеализации национального героя и без домыслов о кознях тех или иных политических сил, стало причиной неприятия научных работ Раути в академических кругах, а затем и травли за написанный ею роман-утопию, о чем она повествует далее, в главе «2020». «Штефаник стал первым словаком, культ которого создало государство. Его памятники вырастали по островам, как грибы после дождя, а в каждой таитянской деревне или городке его именем называли улицу или школу» [Hvorecký 2019: 24]. Величественный памятник на месте гибели Штефаника (вместо реального, на холме Брадло, возле его родного села Кошариска) был возведен по проекту того же архитектора Душана Юрковича на самом высоком холме Таити, близ столицы Папеэте.

Как сетует Раути, больше, чем другие аспекты героической биографии Штефаника официальные научные круги Таити — руководство Института истории Академии наук и Полинезийского университета — привлекала тема трагической гибели Штефаника в авиакатастрофе, вокруг которой возникло много ложных предположений и теорий заговора относительно ее причин и виновников: «Обвиняли французов, иногда — таитян или венгров, а то и снова — евреев» [Hvorecký 2019: 24].

В описании научной среды Таити явственно читается авторская пародия на схожие явления в Словакии; героиня-повествовательница осознает, что научная дискуссия теряет смысл в условиях, когда академическая наука политизировалась, а проведенные в ней реформы требуют лишь повышения количественных показателей и обязательных публикаций на английском языке «для баллов и грантов». Гворецкий как бы передоверяет свои права автора текста повествовательнице: вместо отвергнутого научного исследования она решает использовать собранные документы и архивные материалы для написания романа о Штефанике. Раути выбирает, подобно самому Гворецкому, жанр альтернативной истории, в основе которой было невероятное, по ее словам, предположение: что, если словаки остались бы на прежнем месте, объединились с чехами и в 2020 г. жили бы в собствен-

ном независимом государстве, «в котловине между Татрами и Дунаем? <…> И ведь такие альтернативы когда-то всерьез обсуждались, хотя с сегодняшней точки зрения это и выглядит неправдоподобно» [Hvorecký 2019: 27]. Публикация книги вызвала возмущение в националистических кругах как на Таити, так и в «романной», одержимой шовинизмом Венгрии, уже вышедшей к этому времени из Евросоюза. Далее следует характерная для антиутопий Гворецкого сцена травли, повторяющийся мотив расправы толпы с неугодной личностью. Раути сталкивается с ней и дома, на Таити, и позднее, во время поездки на историческую родину, в Венгрию: «Меня обвинили в сотрудничестве с заграницей, на фасад моего дома прибили табличку: иностранный агент. Молодчики в униформе набросали большую груду экземпляров моей книги, недавно изъятой из книжных магазинов и библиотек, облили ее бензином и подожгли» [Hvorecký 2019: 21].

Однако далее «роман в романе» Раути никак не разворачивается, дается лишь его краткое содержание, а сюжет романа Гворецкого продолжается по главам, обозначенным годами, важнейшими в альтернативной истории словаков на Таити и в жизни их вождя — Штефаника.

В центральной и самой обширной из псевдодокументальных глав, «1921–1922», прослеживается логика, причины и ход судьбоносного для словацкого народа события — тотального переселения из Верхней Венгрии во Французскую Полинезию, на остров Таити.

Решающую роль в радикальном изменении судьбы нации сыграл ее лидер — ученый-астроном, дипломат, летчик, совершивший стремительную карьеру во французской армии, генерал Милан Растислав Штефаник; черты реального политика при этом во многом пересекаются с образом вымышленного героя романа. Точкой бифуркации для поворота к альтернативной истории стала Парижская мирная конференция 1919–1920 гг. В действительности по итогам Первой мировой войны в 1918 г. была образована Чехословацкая республика, а в 1920 г. в Версале был подписан Трианонский мирный договор с Венгрией, отказавшейся от притязаний на Словакию

и Закарпатье. Но в романе Гворецкого ситуация сложилась не в пользу словаков. Чехи проявили национальный эгоизм и создали отдельное государство, занизив при этом статистику относительно численности немецкого населения. Штефаник оказался на конференции на правах наблюдателя, не имевшего голоса, его надежды на заступничество американского президента Вудро Вильсона не оправдались. Словаки по итогам Версальского мира остались, как и до войны, угнетаемым национальным меньшинством Великой Венгрии и, по словам Миклоша Хорти — «источником беспорядков и нестабильности, чуждым традиционных ценностей, неспособным интегрироваться, не признающим власти» [Hvorecký 2019: 63]. Последовали суровые репрессии — от полного запрета на использование словацкого языка до декрета о принудительной высылке словаков из Верхней Венгрии. Штефаник как единственный, по представленной в романе версии, отец и лидер нации, раздумывая, куда бежать, где спастись словакам, если «США, Канада, Бразилия и Аргентина уже никого из Центральной Европы не принимали <…> все чаще вспоминал о Таити. <…> Там нет ни безработицы, ни голода, никто не мерзнет по ночам» [Hvorecký 2019: 75]. Романный (как и реальный) Штефаник еще до войны посещал Таити с научными целями, к тому же его влекло туда и воспоминание о прекрасной таитянке, с которой он надеялся встретиться вновь. По словацким городам и весям он распространил листовки с призывом стать гражданами словацкого островного государства, где «словацкий крестьянин будет возделывать плодородную почву, ремесленник и предприниматель будут работать на словацких предприятиях, а интеллигенция — в словацких учреждениях. Уйдем отсюда, терять нам нечего. Хватит террора» [Hvorecký 2019: 78].

Далее следует описание драматических сцен массового исхода словацкой нации всех сословий из «венгерского плена». Масса словаков двинулась на возах и телегах, а то и пешком, со всем скарбом и скотиной через всю Европу, терпя страдания и унижения, голод и холод. Почти библейские сорок дней добирались они до Гавра, где их ожидали пароходы, на которых они приплыли, наконец, на Таити, в Новую Словакию.

Две следующие главы, «1924» и «1926», посвящены описанию трудностей при освоении словаками новой родины, тяжелой акклиматизации в условиях влажных тропиков, непосильной работы на земле, отвоеванной у джунглей: «Свою долину они назвали Татра Тоовии, но туземцы дали ей другое имя — Валль де Словако. Они привыкали к новому, но переживали неспокойный и сложный период. Кресты на могилах вырастали в два раза быстрее, чем дома» [Hvorecký 2019: 120]. Переселенцы перенимали у коренных жителей, таитян, не только практические навыки повседневной жизни, новации в одежде («Молодые словачки уже привыкли ходить топлес») [Hvorecký 2019: 17], но и магические ритуалы, способы нанесения татуировок и их смыслы, почитание тотемных животных и проч. Стойкость и трудолюбие помогли словакам пережить разрушительное торнадо 1926 г., красочно описанное в романе: «Земля в джунглях превратилась в золотистое болото, она казалась живой. Чудовищный напор циклона уничтожал дома. Бревна ломались, крыши проваливались. Легкие строения сыпались, словно карточные домики. <…> Ураган уничтожил все. За одну ночь пропали плоды нескольких лет труда» [Hvorecký 2019: 128].

Еще более катастрофические последствия имели для жителей Таити проводившиеся Францией в 1970-е гг. (глава «1976») испытания в Полинезии атомной бомбы. Рассказчица, Раути, стала очевидцем взрывов и их губительных последствий для ее близких и друзей, для окружающей среды: «Над океаном вырос огромный гриб. <…> После взрыва на землю два дня падал невидимый дождь из плутония, губя вокруг все живое. <…> Рак убил потом треть моих одноклассников» [Hvorecký 2019: 137]. (Несмотря на признаки антиутопии, в романе описаны реальные события того времени.)

Антиутопия тоталитарного государства победившего национализма представлена в следующей главе, «2020», где повествование вновь ведется от имени рассказчицы. Раути получила официальное приглашение от Венгерской академии наук в Пожони (Пожонь — старое и «романное» венгерское название Братиславы) на конференцию «История

Центральной Европы в XX в.». Вместо научного диспута она сталкивается с воспеванием Хорти и его этнической политики («Это была не научная конференция, а пропагандистское сборище») и вновь — с травлей в свой адрес, обвинениями в подрывной деятельности: «Толпа кричала, что мне место в тюрьме, грозила кулаками» [Hvorecký 2019: 149]. Отважная Раути не бежит домой, а осуществляет свою давнюю мечту — посетить «родные пепелища» — Верхнюю Венгрию. Очарованная ее красотами, перечисляя официальные венгерские названия словацких гор и поселков («Вид Магаш Татра меня ошеломил») [Hvorecký 2019: 143], она к тому же с радостью обнаруживает там чуть тлеющие очаги словацкой культуры: патриоты-активисты наклеивают словацкие названия на дорожные указатели, учат детей грамоте по старинным букварям, подпольно печатают «самиздатовский» журнал: «Я и не подозревала, что во многих затерянных венгерских деревнях люди тайком говорят по-словацки» [Hvorecký 2019: 144]. В родном селе своего знаменитого прадеда, Кошараше (Кошарисках), Раути обнаружила вместо музея Штефаника лавку с дешевым текстилем. В альтернативном мире романа меняются и знакомые городские локации: из провинциального маленького аэропорта Лайоша Кошута (в реальности — братиславский аэропорт М. Р. Штефаника) рассказчица долго, с двумя пересадками, долетает до крупного международного аэропорта Штефаника в Папеэте. «И лишь когда я увидела на холме возле пляжа четыре обелиска мемориала, я поняла, где мой дом» [Hvorecký 2019: 145].

Завершающая глава «1911» возвращает повествование к истокам, к поездке ученого-астронома Штефаника на Таити, где он оборудовал обсерваторию и наблюдал за кометой Галлея. Но главное для сюжета романа — он встретил здесь свой идеал — прекрасную юную таитянку и провел с ней в идиллическом уединении два месяца в деревне среди джунглей. Об этом идеале он постоянно вспоминал, стремясь вернуться на райский остров Таити, куда повел потом своих обездоленных соотечественников. В романе, таким образом, присутствуют лишь элементы утопии — в сценах простой и упоря-

доченной, наполненной любовью жизни Штефаника и прекрасной таитянки на острове, посреди девственной природы тропиков.

Лирический и одновременно иронический тон повествования усиливает обрамление — это две реальные фотографии из архива Штефаника (сам Штефаник в парео под пальмой в начале романа и прекрасная таитянка — в конце) и два стихотворных приложения. Первое — это «альтернативный» гимн Словакии, приспособленный к новым реалиям на Таити. Вместо слов настоящего государственного гимна («Над Татрой зарницы сверкают, гроза громыхает / Остановим их, братья, ведь сгинет проклятье / Словакия вновь воссияет») звучит: «На Таити, братья, волны дико хлещут / Схватимся за весла, победим стихию / Оживут словаки». Другой куплет исторического гимна («Кто словаком зовется, пусть за саблю возьмется и в наши ряды встает») изменен на более мирный: «Кто словаком зовется, пусть за доску возьмется, и с нами на волны встает» [Hvorecký 2019: 7].

Помещенная в конце романа баллада «Летел сокол на Таити» из «хрестоматии для четвертого класса начальной школы» пародирует фольклорный стиль школьной классики («Летел сокол смелый по-над океаном / в небо все глядели, замирало сердце / Как ударом грома был сражен наш сокол /замер весь народ наш на земле Таити…») [Hvorecký 2019: 156].

Центральная фигура романа — генерал М. Р. Штефаник, чья реальная, насыщенная яркими событиями биография могла бы послужить основой сюжета многих литературных произведений. Родившийся в многодетной сельской семье, Штефаник получил отличное образование в Чехословакии и во Франции, стал ученым-астрономом, а в годы Первой мировой войны — пилотом французской авиации, получил орден Почетного легиона, выполнял различные миссии научного и военно-дипломатического характера, в ходе которых его стремительно повышали в звании — от подпоручика до генерала, он использовал в своей деятельности налаженные связи и знакомства в политической и светской сферах… В рейтинге республиканского телевизионного опроса «Вели-

чайший словак» (2019) он занял почетное первое место, оставив позади себя и Людовита Штура, и Александра Дубчека. И все же словацкая литература «осталась в долгу перед Штефаником. В ней не было создано произведений, где давалось бы сколько-нибудь полное художественное представление о личности этого выдающегося деятеля» [Богданов 2001: 28].

Из книг словацкой прозы последних лет, кроме «Таити» М. Гворецкого, можно назвать лишь биографический роман Йозефа Банаша (р. 1948) «Я пробьюсь! Штефаник — человек железной воли» (*Prebijem sa! Štefánik — človek železnej vôle*, 2018), который был издан и в русском переводе [Банаш 2020]. Расположение событий здесь то же, что и у Гворецкого — все начинается со сцены, предшествующей гибели Штефаника, однако не на фоне экзотики Таити, а в контексте политических бесед и размышлений героя в Италии; его мечты о «райской жизни» связаны не с прекрасной туземкой, а с реально существовавшей невестой, маркизой Джулианной Бенцони. Далее сюжет строится в хронологическом порядке, с почти документальной точностью прослеживаются факты биографии Штефаника, акцентируются наиболее яркие ее моменты: встреча с будущим президентом Чехословакии Т. Г. Масариком, работа во французской обсерватории, в Альпах, восхождение на Монблан, дипломатическая работа в Эквадоре и на Галапагосах, две научные командировки на Таити, важные военные миссии в России и др. На эту канву накладываются внутренние монологи Штефаника, его рефлексии, переживания, проникнутые сентиментальностью воспоминания о далекой родине и близких. Автор не избегает и известного пафоса в характеристике героя, говоря о моменте его рождения: «Тогда никто не мог предположить, что на свет появится мальчик, который станет гордостью не только своего края, но и словацкого, чешского и французского народов» [Банаш 2020: 26]. Обращение к личности М. Р. Штефаника в двух столь различных по жанровым характеристикам и идейно-художественному содержанию произведениях, как альтернативная история М. Гворецкого и беллетризированная биография Й. Банаша дает разноплановое объемное представле-

ние не только о самом герое словацкой истории, но и о шкале творческих возможностей современной словацкой прозы.

Оптика постмодернизма позволяет взглянуть под другим углом зрения не только на словацкую историю и ее героев, но и на социальные и нравственные проблемы современного общества. В романе Гворецкого жизнь словаков на «новой родине», Таити, несмотря на сложности и лишения начального периода, представлена в целом как весьма благополучная, ведь их миновали события Второй мировой войны, не было в их истории ни Словацкого национального восстания, ни надежд и разгрома Пражской весны 1968 г. Писатель показывает словаков не борцами за свою свободу а, как было некогда принято их считать, «голубиным народом» (у Яна Коллара — «národ holubičí»), народом, выживающим в изгнании.

Литература

Банаш 2020 — *Банаш Й.* Я пробьюсь! Штефаник — человек железной воли / Пер. со словацкого А. Машковой и А. Песковой. М., 2020.

Богданов 2001 — *Богданов Ю. В.* Милан Растислав Штефаник в восприятии словацкой литературы // Милан Растислав Штефаник. Новый взгляд / Отв. ред. В. К. Волков. Мартин, 2001. С. 28–34.

Bílik 2012 — *Bílik R.* K problematike utopického miesta v slovenskej literatúre 20. storočia // Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru / Eds. I. Taranenková, M. Jareš. Bratislava, 2012. S. 32–43.

Csiba 2017 — *Csiba K.* Život v stave existenciálnej krajnosti // Knižná revue. 2017. Č. 10. Slovenské literárne centrum, 2017. URL: https://www.litcentrum.sk/recenzia/zivot-v-stave-existencialnej-krajnosti (дата обращения: 03.02.2025).

Hvorecký 2019 — *Hvorecký M.* Tahiti. Bratislava, 2019.

Matejovič 2012 — *Matejovič P.* Dystópia a kontrafakturálne naratívy // Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru / Eds. I. Taranenková, M. Jareš. Bratislava, 2012. S. 10–19.

Šaková 2020 — *Šaková J.* Michal Hvorecký — Komplexná charakteristika // Slovenské literárne centrum, 2020. URL: https://www.litcentrum.sk/autor/michal-hvorecky/komplexna-charakteristika-tvorby (дата обращения: 03.02.2025).

ГЛАВА 3

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРОТИВ ТОТАЛИТАРНОГО

DOI: 10.31168/7576-0535-7.07

А. В. АМЕЛИНА
(Москва)

СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОЕКЦИИ В БУДУЩЕЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯНА ВАЙССА

Аннотация: Исследование посвящен творчеству одного из основателей чешской научной фантастики Яна Вайсса, который в своих антиутопических фантазиях межвоенного периода предвидел далекоидущие последствия современных ему политических и исторических процессов, создав образы объединенной Европы и предсказав газовые камеры нацистов, а его опасения по поводу утопичности идей чешских легионеров обоих лагерей нашли свое подтверждение в чешской политике и культуре межвоенного периода. Позднее, в 1950–1960-е гг., создавая социалистические утопии, Вайсс вновь пытался предсказать последствия их реализации для человека, однако идеологические цензурные ограничения увели проекции писателя далеко от реального будущего.

Ключевые слова: Ян Вайсс, антиутопия, чешская литература.

Ян Вайсс (1892–1972) — чешский прозаик, драматург, сценарист, поэт. Он считается основателем чешской фантастики наряду с К. Чапеком и в рамках фантастической литературы — изобретателем популярного мотива «медленного стекла», появившегося в рассказе «Зеркало, которое опаздывает» (*Zrcadlo, které se opožďuje*, 1927) [Adamovič 1995: 247]. Многие произведения Вайсса были переработаны для радио- и телеспектаклей, его самый известный роман «Дом в тысячу этажей» (*Dům o tisíci patrech*, 1929) переведен на более чем 10 языков, а в Чехии он выдержал 12 переизданий (последнее — в 2021 г.). Вторая вершина творчества Вайсса, роман «Спящий в Зодиаке» (*Spáč ve zvěrokruhu*, 1937), в 1968 г. был экранизирован («Сладкое время Калимагдоры» / *Sladký čas Kalimagdory*, реж. Л. Лагола). Несмотря на относительную популярность у читателей, творчество Вайсса на протяжении всего его пути критика оценивала противоречиво и далеко не всегда демонстрировала понимание и признание. Одна из причин этого — ярко выраженная социальная проблематика

его произведений, связанная с рефлексией утопических идей в форме антиутопий.

Художественный талант Вайсса развивался в экстремальных обстоятельствах Первой мировой войны, куда будущий писатель попал по мобилизации после двух семестров университета, и тяжелых условиях русского плена, где он с трудом выжил, заболев тифом. Ему потребовались годы, чтобы осознать свой опыт и начать публиковаться, дебютировав рассказами экспрессионистского толка, где в центре внимания находятся этические искания героев и их борьба за выживание в лагере военнопленных (сборник рассказов «Барак смерти» (*Barák smrti*, 1927)). Но одновременно, по следам своих горячечных тифозных видений, он создает и причудливые фантастические истории на грани реальности и сна («Дом в тысячу этажей», «Зеркало, которое опаздывает»).

На стыке этих двух типов прозы оказался рассказ «Безумный полк» (давший название сборнику *Bláznivý regiment*, 1930), в котором врач-психиатр реализовал одну из своих смелых и долго вынашиваемых идей — создать полк из душевнобольных. Эта задумка осуществилась на исходе войны, когда Австро-Венгрия набирала солдат уже из малопригодных к службе подданных. Фантасмагорический сюжет развивается для создателя проекта трагически — взбунтовавшийся полк, где каждый был одержим своей безумной идеей, вышел из-под контроля, и психиатру выкололи глаза. Впоследствии в 1954 г. [Weiss 1954: 289] Вайсс, со ссылкой на газету «Литерарни новины» (17.05.1930), рассказал об огласке, которую получило это произведение: сразу, в год издания, оно было переведено на английский язык и вызвало значительный интерес; тогда же вышла заметка британской газеты «Дейли Херальд» о том, как в конце войны врач британского посольства в Турции предложил лондонскому правительству создать подобное подразделение из умалишенных, но идею реализовать не успели, поскольку война кончилась.

Это совпадение демонстрирует удивительную проницательность Вайсса — его неординарную способность к художественному познанию мира, которая ярко проявилась в его

романах, где Вайссу удалось предсказать как ужасы Второй мировой войны, так и геополитические процессы XXI в. «Дом в тысячу этажей» написан под впечатлением от войны — это образ современной автору западной цивилизации, где правит крупный капитал и люди служат лишь расходным материалом. Здесь описан огромный тысячеэтажный дом, постоянно строящийся вверх и управляемый тираном. Вайсс создает абсолютно отрицательную картину мира, где все недостатки современного ему общества сконцентрированы в гротескных образах. Одной из самых ярких сюжетных линий романа является деятельность концерна «Вселенная», который заманивал людей полетами на звезды, но вместо посадки на космические корабли пассажиров усыпляли газом, раздевали, сортировали по их пригодности к рабской работе в доме, а неподходящий «материал» сжигали в печах.

Роман, впервые вышедший в 1929 г., был переиздан в 1948 г., когда пугающие образы, созданные под впечатлением от Первой мировой войны, стали жуткой реальностью уже Второй, что сделало произведение вновь очень актуальным — именно тогда прогностический талант Вайсса был впервые оценен по достоинству: пытаясь проанализировать проблемы общества сквозь призму человеческой души и понять причины разрушительной войны, писатель художественно спроецировал и экстраполировал в будущее явления настоящего[1]. Однако в этом романе есть один нюанс, который автор изменил для переиздания. В ранней версии тиран, губивший и обращавший в рабство людей, был евреем («еврейчик, при жизни погребенный на дне своего кресла» [Weiss 1929: 219–220]), во втором издании автор уже убрал указание на национальность. Принципиально, впрочем, это замысел произведения не изменило — во-первых, в романе и без того ярко выражено противопоставление ветхозаветной и новозаветной христианской символики по отношению к главным героям-антагонистам (тиран Мюллер и борющийся с ним детектив Петр Брок). Кроме того, на наш взгляд, для Вайсса важна была

[1] Это отмечено в предисловии ко второму изданию романа [Vladislav 1948].

не национальность как таковая, а христианская мораль, которая была призвана спасти человека и человечество и которой были лишены представители крупного капитала[2].

В другом межвоенном романе Вайсса «Молчание — золото» (*Mlčeti zlato*, 1933) было спрогнозировано будущее более отдаленное. Он отражает действительность начала 1930-х гг. и содержит сатирическую рефлексию нескольких утопических проектов, одним из которых являлась идея единой Европы — ее в то время поддерживали президент ЧСР Т. Г. Масарик и его соратники. Речь идет о концепции, изложенной в книге-манифесте «Пан-Европа» (*Pan-Europa*, 1923) «отца евроинтеграции» Р. Н. Куденхове-Калерги, философа австро-японского происхождения, в 1920 г. получившего чехословацкое гражданство, а в 1922 г. основавшего движение «Панъевропейский союз», целью которого было экономическое, политическое и культурное объединение Европы для ее усиления на фоне набирающих силу держав — США и Советской России. Уже тогда Куденхове-Калерги сформулировал идею общей европейской идентичности, им были предложены единые валюта, флаг, паспорт, конституция и т. д., подробнее см. [Кучера 2006].

По-чешски его труд был опубликован в 1926 г. (*Pan-Evropa*) с предисловием министра иностранных дел Э. Бенеша. Такой макросоциальный проект, поддерживаемый первыми лицами государства, не мог не вызывать сомнений и критики, которые звучали как в левой печати, так и в правой (см., например, [Navrátil 1927; K.J. 1926]), и неудивительно, что эта концепция осмыслялась и в художественной литературе, а именно в жанре, предназначенном для рефлексии определенных типов социального устройства, — в антиутопии.

Действие романа Вайсса перенесено в недалекое будущее, когда правящая партия решила создать Соединенные Штаты Европы, увидев «свет в Новой Европе — будущей империи мира и братства» [Weiss 1933: 123], и созвать для этого в Праге всеевропейский конгресс. Идеологи проекта, по сю-

[2] Подробнее о символике и замысле романа см. [Амелина 2025: 132–140].

жету, вдохновлялись примером СССР, где десятки народов, преодолев ненависть, продуктивно сосуществуют благодаря равноправию и мудрому экономическому сотрудничеству. Главный герой, воодушевившись идеей Новой Европы, мечтал об империи до Урала, «сладкой и восхитительной, единственного цветущего сада, империи благополучия и счастья такого, какое вообще способен испытать человек». Он грезил о том, как исчезнут межнациональная ненависть, бедность и зависть, о чистых стеклянных городах, о совершенных телом людях и т. д. [Weiss 1933: 213–214]. Противники проекта, в свою очередь, предупреждали, что открытые границы уничтожат экономики малых государств, а чехи растворятся в германском мире. Сам конгресс пошел не по плану, в отремонтированную для гостей чешскую столицу съехались представители европейских стран, но потом стало ясно, что идея была наивной, а в отношениях между отдельными народами таится множество конфликтов, вражды и обид. Они вылились и на пражские улицы — флаги некоторых стран были сорваны и заплеваны и т. п. Любопытная деталь: Вайсс предсказал, что первой откажется от участия в федеративной Европе Англия.

Следует добавить, что идея пан-Европы неоднократно осмыслялась в чешской утопической литературе межвоенного периода. Сделаем отступление и отметим интересный в этом контексте роман признанного в свое время прозаика и публициста умеренных социалистических взглядов Эмила Вахека «Властелин мира» (*Pán světa*, 1925), где изображается недалекое будущее 1930-х гг., когда Германия, возглавив Соединенные Штаты Европы, захватывает европейские рынки; впоследствии государственные границы стираются, национальные черты нивелируются, а быт повсеместно стандартизируется по немецкому образцу. Следом колонизируются и другие части света, и в планах появляется полная экономическая, культурная и языковая германизация всего мира. На примере этого романа Вахека видно, как, сочетая в себе идеологический и национальный компоненты, чешская литературная антиутопия становится формой геополитического прогнозирования, которое концептуально приближается

к современным научным работам в этой области. Помимо этого, Вахек в своем романе предвидел торговые войны и бум корпораций, разрастающихся до мировых масштабов и убивающих национальную самобытность: «Придет время, когда мировая торговля достигнет такого совершенства, что мы полностью обойдемся без понятия родины» [Vachek 1930: 292–293]. Предсказал он и гибридные войны, когда фактически идет борьба не армий, а изобретений — т. е. кто больше вкладывается в разработку химического и биологического оружия, тот и выигрывает, и т. д.

В межвоенный период идея пан-Европы не смогла реализоваться в первую очередь из-за распространения националистических движений, в том числе в рамках фашистских организаций, набиравших силу и в Чехии с самого начала 1920-х гг. (Национальное движение, движение Красно-белых и Чехословацкие фашисты, которые объединились в итоге в Национальное фашистское сообщество, см. об этом [Čechurová 1999; Pejčoch 2011] и др.). Потребовались десятилетия и поражение нацистской Германии, чтобы к концепции пан-Европы вернулись и претворили ее в жизнь. В своих антиутопиях Вайсс и Вахек во многом предвидели современный кризис этой единой германоцентричной Европы с доминированием немецкой экономики и подчиненным положением малых государств вроде Чехии. Однако, в отличие от романа «Дом в тысячу этажей», «Молчание — золото» кануло для чешского читателя в Лету. В год его выхода Вайсс получил за него литературную премию Алоиса Ирасека, что вызвало скандал в прессе: национал-демократы (националистическое политическое крыло), продвигая своих кандидатов на премию, выступали резко против Вайсса только потому, что он, якобы, был евреем [Také pražská radnice 1934], в то время как коммунисты, наоборот, поддержали писателя [Kulturní ceny 1934], поскольку в романе он высмеивал либеральных демократов и националистов. Сыграв свою роль в 1930-е гг., «Молчание — золото» больше не переиздавалось, хотя его актуальность сегодня несомненна.

Послевоенные произведения Вайсса, которые обычно называют социалистической фантастикой, рисуют картины будущего, где для человека созданы кажущиеся идеальными социальные и бытовые условия, однако в этих якобы утопиях человек по-прежнему несчастен и все равно ищет что-то за далеким социальным горизонтом. Теневой стороной утопического будущего у Вайсса является абсолютная урбанизация и технократия, которые приводят к отходу человека от природы и провоцируют создание общин отщепенцев, стремящихся вернуться к ней и жить полудикой жизнью.

Например, в повести «О белом коне» (*O bílém koni*, 1947) одной из особенностей на первый взгляд утопического мира является его, пользуясь эпитетом Вайсса, «стеклянная» гигиена. Автор рассказывает о городе далекого будущего Гармония, где техника обеспечивает максимальный комфорт, рабочий день длится только три часа и труд приносит радость и не является обязанностью, а благодаря исключительной чистоте люди уже двести лет не болеют, причем животных в городе нет — их причислили к источникам нечистот и бацилл. И вдруг покой города нарушает неизвестно откуда взявшийся белый конь. Его появление вызывает большой ажиотаж и переполох — гармония была нарушена, возник внутренний конфликт, который завязался между отдельными группами общества — противниками и сторонниками животного, а в финале главный герой покидает город вместе с конем.

Эта же тема затрагивается и в последней книге Вайсса — сборнике малой прозы «Гадание о будущем» (*Hádání o budoucím*, 1963). Герой рассказа «Никто вас не звал» (*Nikdo vás nezval…*) — отшельник, живущий на природе и выращивающий свой сад и огород, с ним вступил в спор пришедший его проведать врач, призывающий соблюдать гигиену, но получил твердый отпор: «Вы построили на планете какой-то чудовищный рай автоматики. Вы отделились от природы <…> и выдумали новую — искусственную, химическую, машинную, в своих лабораториях, против замысла и воли звезд. <…> Вы богоподобные жвачные животные» [Weiss 1963: 75–76]. Рассказ «Птичья мечта» (*Ptačí sen*) также несет в себе антициви-

лизационный пафос — в среде молодежи распространилась идея вернуться к примитивной жизни, к природе и жить как птица (буквально: в мире будущего люди могут летать при помощи искусственных крыльев) в свободе от техники, они мечтали о новой расе летающих людей, о дикой колонии «окрыленных» на далеком вечнозеленом острове.

В этих произведениях нашли отражение актуальные сегодня вопросы, связанные с чрезвычайной урбанизацией и вызванным ею последующим обратным оттоком населения из городов. Вайсс в своем творчестве продемонстрировал, что зацикленность на стерильной чистоте отрывает человека от естественной среды и в его природе всегда будет заложено стремление с ней воссоединиться. Этот социально-философский аспект проблемы сегодня подкрепляется еще и тем, что такое дистанцирование от природы приводит к нарушениям физического (аллергии, слабый иммунитет и т. д.) и психического здоровья (неврозы и пр.) человека.

Другой проблемой будущего у Вайсса является вызванная социальным благополучием перенаселенность планеты и большое количество пожилых людей. В рассказе «Старики не умирают вовремя» (*Starci neumírají včas*) герой в своих прогнозах, которые толпа считает безумными, кричит о критическом росте численности людей, питающихся кубиками искусственной еды, высмеивает наступившее всеобщее братство и предлагает начать добровольные войны (обычные войны уже давно не велись в мире будущего): миллионы стариков «должны погибнуть, чтобы в мире свободнее дышалось» [Weiss 1963: 84]. Перенаселенность земли и «старение» населения в развитых странах действительно сегодня актуальны настолько, что, помимо правительственных мер по повышению пенсионного возраста, привели к появлению конспирологических теорий разного рода (например, о целенаправленном истреблении населения преклонного возраста с помощью искусственно созданной пандемии COVID-19).

Послевоенная фантастика Вайсса — прозаические сборники «В стране наших внуков» (*Země vnuků*, 1957), «Спутники и звездные корабли» (*Družice a hvězdoplavci*, 1960) и «Гада-

ние о будущем», — за исключением ранней повести «О белом коне» 1947 г., создавалась в период «оттепели». С середины 1950-х гг. идеологические установки на государственном уровне перестали ограничивать художественное творчество писателей реализмом в его узкодогматическом понимании и фантастика стала допустимой формой отображения действительности. В СССР в этот период наблюдается значительное повышение читательского интереса к фантастической литературе, которая стала предметом открытых дискуссий, — запрос на нее появился и в Чехословакии. Тем самым Вайсс, получив возможность снова писать в близкой ему поэтике, обратился к теме далекого коммунистического будущего. Показывая социальные завоевания и достижения в области бытового комфорта, он демонстрировал, как мы уже отметили, возможные недостатки общества, живущего в совершенной цивилизации.

Эти произведения, тем не менее, вызвали неодобрение литературной критики в 1960-е гг. — несмотря на стремление Вайсса рефлексировать описанные недостатки, изображаемые им общества будущего были восприняты как идеалистические утопии. Показательной является статья О. Суса «Беда сентиментального утопизма» [Sus 1964], где Вайсс назван запоздалым сентиментальным утопистом с устаревшими протухшими идеями, а его книги сравниваются с женскими любовными романами. Такие жесткие нападки вынудили даже встать на защиту писателя как некоторых критиков (в частности, П. Науман сравнил такую травлю с гонениями на писателей со стороны властей в 1950-е гг. [Nauman 1964]), так и читателей. В последних книгах Вайсса действительно слабо выражен сюжет и в обилии встречаются сентиментальные отступления (в особенности это касается сборника «В стране наших внуков»), однако это не были утопии. Для автора совершенство социального устройства и достижений техники еще не означало всеобщего или частного счастья, именно на этом противоречии он ненавязчиво (а порой завуалированно) выстраивал конфликты, но критики их не увидели и не оценили.

Эти конфликты касались не только обратной стороны высокоразвитой технической цивилизации, но и собственно социального устройства, построенного на принципах коммунизма, преподносимого как вершина эволюции общества. В книге «В стране наших внуков» снова город Гармония, время перенесено на двести лет вперед, в новом мире будущего люди работают по четыре часа, получают удовольствие от своего труда и живут в согласии и уважении друг к другу, благодаря чему изживаются и многие людские пороки — такие как ложь, зависть и т. д. Однако и в этом мире появляются несогласные, с которыми работают психиатры «санатория лечения характеров», а общество просто игнорирует этих людей, постепенно исключая их из своей жизни (самый яркий общественный конфликт изображен в рассказе «Ваза с трещиной» (*Prasklá váza*), где главный герой решил, что больше не хочет работать). То, что несогласными должны заниматься доктора, что их протест против системы воспринимался как болезнь, требующая лечения, стало в 1957 г., когда вышла книга, предзнаменованием широкого использования «карательной психиатрии» в период «развитого социализма».

Вайсс изображает и другие вызывающие сомнение в идеальности коммунистического «рая» стороны жизни людей. Например, в рассказе «С целью вдохновения» мы узнаем о печальной судьбе храмов, где уже давно не ведутся службы (*Za účelem inspirace*, сборник «Гадание о будущем»), а в рассказе «От колыбели к симфонии» (*Od kolébky k symfonii*) автором поднимается очень спорная проблема воспитания детей — в мире коммунистического будущего ребенок «принадлежит всему обществу» [Вайсс 1959: 286], мать может подарить своего отпрыска, как вещь, а младенца могут подвергнуть усыплению из-за неисправимых физических недостатков. В рассказе «Биржа особого труда» (*Kabinet zvláštní práce*, сборник «Гадание о будущем») герой страдает от стыда, потому что не может найти себе занятие — труд в новом мире стал роскошью, и чиновник посылает его на нелепые, с точки зрения героя, задания (например, выдумывать имена для детей и цветов, вести переписку с несчастными людьми и т. д.).

Подводя итоги, подчеркнем, что спрогнозировать социальные явления будущего (с разной степенью прозорливости на разных этапах творчества) позволила писателю его особая, причудливая художественная фантазия, порожденная экстремальным жизненным опытом и наложенная на стремление анализировать закономерности развития общества и одновременно осмыслять утопические идеи и их влияние на его функционирование. Вайсс на протяжении всего своего творческого пути, еще с драмы «Пенза» (*Penza*, 1926), написанной в России в период службы в составе чешского легиона, пытался демонстрировать те последствия, к которым приводит фанатичное увлечение утопическими идеями (в драме сталкиваются две концепции — коммунизма и славянского единства). Самая яркая антиутопия Вайсса «Дом в тысячу этажей» разоблачала мир крупного капитала, породивший Первую мировую войну. «Молчание — золото» отразило противостояние утопических проектов националистического и панъевропейского развития Европы, реализованных последовательно в XX и в XXI вв. В послевоенных произведениях, написанных, на первый взгляд, как сентиментальные утопии (что как минимум отчасти объяснялось необходимостью подстраиваться под требования государственной власти к литературе), он не оставил попыток отразить спорные аспекты «идеального» коммунистического будущего. Этот своеобразный социальный анализ, иллюстрированный художественной реальностью, позволил Вайссу дать весьма интересные прогнозы и предугадать тенденции будущего.

Литература

Амелина 2025 — *Амелина А. В.* Антиутопия в чешской литературе первой трети XX в. (И. Гауссманн, Я. Вайсс, М. Майерова). Дисс. … канд. филолог. наук. М., 2025.

Вайсс 1959 — *Вайсс Я.* В стране наших внуков. М., 1959.

Кучера 2006 — *Кучера Р.* Куденхове-Калерги и пан-Европа // Куденхове-Калерги Р. Н. Пан-Европа. М., 2006. С. 5–10.

Adamovič 1995 — *Adamovič I.* Slovník české literární fantastiky a science-fiction. Praha, 1995. S. 246–250, 330–332.

Čechurová 1999 — *Čechurová J.* Česká politická pravice: mezi převratem a krizí. Praha, 1999.

K. J. 1926 — *K. J.* Panevropa // Národní listy. Večerník Národ. 1926. 11.10. Č. 279. S. 1.

Kulturní ceny 1934 — Kulturní ceny města Prahy // Rudé právo. 1934. 16.11. Č. 193. S. 4.

Navrátil 1927 — *Navrátil F. O.* Moskva nebo Londýn // Tvorba. 1927. Č. 4–5. S. 143–150.

Nauman 1964 — *Naumann P.* Hádání pro budoucí časy // Literární noviny. 1964. 15.02. Č. 7. S. 4.

Pejčoch 2011 — *Pejčoch I.* Fašismus v českých zemích: fašistické a nacionálněsocialistické strany a hnutí v Čechách a na Moravě 1922–1945. Praha, 2011.

Sus 1964 — *Sus O.* Bída sentimentálního utopismu Literární noviny. 1964. 01.02. Č. 5. S. 5.

Také pražská radnice 1934 — Také pražská radnice ve vleku literární levice? // Národní listy. 1934. 17.11. Č. 225. S. 3.

Vachek 1930 — *Vachek E.* Pán světa. Praha, 1930.

Vladislav 1948 — *Vladislav J.* Několik slov o Domu o 1000 patrech a Janu Weissovi // Weiss J. Dům o tisíci patrech. Praha, 1948. S. 249–253.

Weiss 1929 — *Weiss J.* Dům o 1000 patrech. Praha, 1929.

Weiss 1933 — *Weiss J.* Mlčeti zlato. Praha, 1933.

Weiss 1954 — *Weiss J.* Příběhy staré i nové. Praha, 1954.

Weiss 1963 — *Weiss J*. Hádání o budoucím. Praha, 1963.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.08

А. Н. КРАСОВЕЦ
(Нарбонна)

АНТИУТОПИЧЕСКИЕ РОМАНЫ БЕРТЫ БОЙЕТУ «ФИЛИО НЕТ ДОМА» (1990) И «ПТИЧИЙ ДОМ» (1995)

Аннотация: Словенская писательница, поэтесса и актриса Берта Бойету Боэта (1946–1997) создает на рубеже 1980–1990-х гг. два антиутопических романа — «Филио нет дома» (1990) и «Птичий дом» (1995), сюжетно, структурно и тематически связанные между собой. В них автор изображает тоталитарные общества, где контроль за жизнью людей и их взаимное отчуждение осуществляется посредством упразднения семьи и надзора за сексуальностью. Ставя во главу угла именно этот аспект антиутопической традиции, Бойету осуществляет свой вклад в развитие жанра. Проблемы власти, манипуляции, побеждающего разрушительного инстинкта и связанной с этим травмы рассматриваются писательницей через призму эроса и отношений между полами. Описанные в романах формы противостояния тоталитарному насилию в виде его неприятия, человеческой солидарности и искусства добавляют дилогии Бойету нехарактерную для антиутопического жанра надежду.

Ключевые слова: Берта Бойету Боэта, Иван Тавчар, словенская литература, антиутопия, тоталитаризм, эротическое в искусстве.

Общественно-политические трансформации 1990-х гг. — распад Югославии и обретение Словенией независимости и собственной государственности — стали результатом сложных процессов, развернувшихся в предшествующем десятилетии как в социуме, так и в культуре. Одним из симптоматичных проявлений происходящих в конце XX в. парадигматических сдвигов становится обращение сразу нескольких словенских писателей к жанру антиутопии. В этот период выходят пять значительных романов с антиутопической составляющей, которая становится важным новшеством для словенской литературы, ведь до сих пор данный жанр был для нее редким. Это «Филио нет дома» (*Filio ni doma*, 1990) Берты Бойету Боэта, «Изумрудный город» (*Smaragdno mesto*, 1991) Марьетки Йершек, «Корона сатаны» (*Satanova krona*, 1993) Михи Маццини, «Птичий дом» (*Ptičja hiša*, 1995) Берты Бойету Боэта и «Армагеддон» (*Harmagedon*, 1997) Тоне Перчича. Как за-

мечает А. Зупан-Сосич, словенские антиутопические романы не имеют однозначной жанровой классификации и вмещают в себя сразу несколько жанровых характеристик, что связано с историей возникновения словенского антиутопического романа как такового [Zupan Sosič 2003: 86]. Первая словенская утопия — роман Йосипа Стритара «Девятая страна» (*Deveta dežela*, 1878) — уже содержала антиутопические составляющие, поэтому словенская утопическая традиция изначально сопряжена с антиутопической, что противоречит европейской истории развития этого жанра, для которого свойственно появление антиутопии лишь после многовекового существования утопии. В конце XIX в. увидели свет еще два значительных антиутопических текста — «4000» (1891) Ивана Тавчара и «Абадон» (*Abadon,* 1893) Янеза Менцингера[1]; в XX в. заслуживает также упоминания роман «Херувимы» (*Kerubini*, 1979) Эмиля Филипчича и Бранко Градишника.

Актриса, поэтесса и писательница Берта Бойету Боэта (1946–1997), начав свой путь в литературе как автор стихов и затем попробовав силы в драматургии, в зрелый период своего творчества обратилась к жанру романа. Два романа ее авторства — «Филио нет дома» (1990) и «Птичий дом» (1995) — являются антиутопиями и представляют собой знаковые тексты для словенской литературы. При этом они — благодаря своей уникальной форме — обогатили не только словенскую, но и европейскую антиутопическую традицию. Романная дилогия, по всей видимости, должна была стать трилогией, однако появлению третьего романа помешала ранняя смерть писательницы. Исследователи находят типологические связи с творчеством двух других писательниц, принадлежащих к тому же, что и Бойету, поколению, — австрийки Эльфриды Елинек и канадки Маргарет Этвуд. Антиутопический мир, выстроенный Бойету, во многом родственен миру романа Этвуд «Рассказ служанки» (1985), а вневременной, универсальный характер текстов словенской писательницы помогает им выйти за рамки конкретных идеологических и поли-

[1] Ему посвящено исследование Т. И. Чепелевской, входящее в данный коллективный труд. — *Прим. ред.*

тических построений. В постъюгославском контексте Берту Бойету можно также поставить в один ряд с хорватскими писательницами Дубравкой Угрешич [Toman 2009] и Славенкой Дракулич, роман которой «Как будто меня там нет» (2000) близок по тематике текстам Бойету. Обе писательницы исследуют в своем творчестве проблематику места женщины в военном конфликте. Романы Бойету сразу же после выхода заняли в словенской литературе особое место. Этому способствовали огромная популярность у читателей, признание в профессиональной среде, а также появившиеся переводы на другие языки («Филио нет дома» был опубликован в Германии, Литве, Албании, Боснии и Герцеговине, переводы отрывков из романа вышли в США); за этим последовало вхождение обеих книг в литературный канон и, в частности, школьную программу. «Птичий дом» в 1996 г. получил премию «Кресник», присуждаемую газетой «Дело» за лучший роман года, а Берта Бойету стала первой словенской писательницей, удостоенной этой престижной награды. Ее книги поразили современников своим особым и непривычным для большой прозаической формы языком — поэтическим, образным и метафоричным, новой и непосредственной манерой говорить об эротике.

Эротика как отличительный знак поэзии Берты Бойету

Берта Бойету[2] уже благодаря своему первому поэтическому сборнику «Жабак» (*Žabon*, 1979) обрела значимое место на словенской литературной сцене. Книга ждала выхода пять лет

[2] Берта Бойету родилась в Мариборе 8 февраля 1946 г. Ее родители познакомились во время участия в партизанском движении и поженились в марте 1945 г. в бригаде «Фонтанот» XVIII дивизии Народно-освободительной армии Югославии. Мать Берты Берта Оберчкал родилась в Целье в 1926 г., ее семья была родом из Чехии или Словакии. Отец писательницы — Мануэло (Эмануэль) Бойетен (Боэта) Рафанелл родился в 1922 г. в Барселоне. После окончания гражданской войны в Испании он, придерживаясь левых взглядов, эмигрировал в Югославию. Берта Бойету всю жизнь считала, что ее отец был испанцем еврейского происхождения, отсюда же присущая ее творчеству иудейская символика, однако уже после смерти матери сын писательницы Клемен Йелинчич-Боэта выяснил, что

[Kodrič 2005: 40; Matajc 2016: 194–195], мариборское издательство «Обзорья» долго не решалось выпустить ее по одной причине: стихи Бойету имеют откровенно эротический характер, и о своем сексуальном желании убедительно и в то же

евреев в их роду не было. Берта Бойету окончила Педагогическую академию в Мариборе, после чего несколько лет преподавала в школе, позднее изучала актерское искусство в Академии театра, радио, кино и телевидения в Любляне, а также сербохорватский язык и библиотечное дело в Педагогической академии в Любляне, таким образом, трижды получив высшее образование. Публиковала свои первые стихи в журналах «Млада пота», «Катедра» и «Трибуна». В 1979 г. она вошла в состав труппы Кукольного театра в Любляне, в котором проработала до смерти. Бойету играла в многочисленных спектаклях как для детей, так и для взрослых, писала о театре, организовала театральную библиотеку. Вместе с Кукольным театром принимала участие в гастролях в Китае, СССР, Польше, Тунисе, Швейцарии, Франции, а также по республикам Югославии. Также она играла в фильмах и участвовала в телевизионных проектах. Бойету была постоянной участницей поэтического фестиваля в македонской Струге и установила крепкие дружеские связи в литературных кругах Сараево, Мостара, Белграда и Македонии. Это позволило ей после начала войны в Хорватии и Боснии и Герцеговине организовать благотворительный концерт в помощь военным жертвам, в котором приняли участие многочисленные словенские музыканты. Берта Бойету является одной из основательниц театральной группы «Кореодрама». В 1979 г. увидел свет дебютный поэтический сборник Бойету «Жабак» (*Žabon*), который был написан пятью годами ранее, но чей выход задерживался из-за его откровенно эротического характера. В 1984 г. в Люблянской «Кореодраме» состоялась премьера ее поэтической пьесы «Беседы в доме Карлштайн» (*Pogovori v hiši Karlstein*) в постановке Дамира Златара Фрейя. Четыре года спустя, в 1988 г., пьеса была опубликована в виде поэтического сборника. В 1987 г. Бойету получила награду театрального фестиваля имени И. Борштника (*Borštnikovo srečanje*) за роль Агаты Шварцкоблер в одноименной драме в постановке Петра Божича. В 1988 г. Бойету начала писать свой дебютный роман «Филио нет дома», который увидел свет в 1990 г. в издательстве «Wieser» в австрийском Клагенфурте. В 1992 г. уехала в Иерусалим, где жил ее сын Клемен, и пробыла там до 1993 г., написав свой второй роман «Птичий дом». В 1995 г. Бойету поставила пьесу для детей собственного сочинения «Поехали к бабушке — Одиночество» (*Gremo k babici — Osama*). В этом же году в литературных журналах «Нова ревия» и «Приморски дневник» выходит ее новелла под названием «Шира» (*Šira*). Приняла участие в альманахе «Ночь в Любляне» (1994), вышедшем по случаю 850-летнего юбилея первого упоминания Любляны в письменных источниках. Бойету публиковала свои произведения во многих словенских и югославских литературных журналах, а также за рубежом. Умерла после тяжелой болезни в Любляне 16 марта 1997 г. [Bojetu 1992; Kodrič 2005; Jelinčič Boeta 2016].

время поэтически тонко заявляет именно женское «я». Для того времени это стало безусловным новшеством и в некотором роде даже потрясением. Поэт и литературовед Борис А. Новак оценивает появление в конце 1970-х гг. эротической поэзии Бойету как «скандал» для словенской культурной общественности [Novak 2005: 70]. Так за Бойету даже закрепилось звание первой словенской эротической поэтессы. Новак, однако, подчеркивает, что у нее были предшественницы и предшественники, которые нашли способ затронуть тему сексуальности в поэзии. Среди них он упоминает Лили Нови, Аду Шкерль, Милу Качич и Сашу Вегри. Последняя в своих поэтических сборниках «Лунный конь» (*Mesečni konj*, 1958) и «Выброшенный на берег улов» (*Naplavljeni plen*, 1961) также заходит в область эроса, прикрывая его, однако, вуалью метафор в «пастельных тонах» — в согласии с преобладающей в 1950-е гг. поэтикой *интимизма*. При этом об интимной лирике Бойету Новак говорит следующее: «И для Берты Бойету интимное — единственная реальность, однако ее *интимное — не интимизм*, не литературная программа и не идеология, а глубоко личный, единственный, неповторимый экзистенциальный опыт. Что касается дерзновения воплотить в поэзию тему плотской любви, то лирику Берты Бойету можно сравнить с роскошными по своему языку стихами в прозе, которые в первой половине семидесятых писал Иво Светина» [Novak 2005: 70]. Исследователь подчеркивает, что характер восприятия стихов Бойету тогдашней культурной средой говорит о маргинальном положении женщин в словенском обществе. Поэтому сегодня «Жабак» видится не только оригинальным и выразительным по своей форме достижением словенской лирики тех лет [Novak 2005: 66], но и однозначно переломным поэтическим сборником [Matajc 2016: 195]. Разработанные Бойету уникальные язык и образность для выражения эротического переживания посредством женского тела, говорящим от имени своей обладательницы, находят свое ключевое место в ее романах, наделяя женские персонажи невиданной до сих пор субъектностью и мощной, живой, самобытной идентичностью.

«Филио нет дома» и «Птичий дом»: сюжет, структура, тематика, поэтика

Романы Берты Бойету «Филио нет дома» и «Птичий дом» структурно, сюжетно и тематически связаны между собой: второй роман становится своего рода продолжением первого, в нем развиваются судьбы тех же персонажей. Первый большой прозаический текст писательница создает в 1988 г. и вновь обращается к романной форме четыре года спустя, в 1992 г. Обе даты знаковые: на первую приходятся тревожные предчувствия Бойету накануне распада Югославии, вторая — год начала войны в Боснии и Герцеговине. Произведение словенской писательницы осмысляет события этого конфликта (этноцид, концлагеря, массовые изнасилования)[3] [Jelinčič Boeta 2005]. Впервые в словенской литературе тоталитарное общество изображено с женской перспективы.

Действие «Филио нет дома» разворачивается на острове (что зачастую свойственно антиутопическому жанру[4]), где после кораблекрушения оказывается главная героиня Хелена Брасс вместе со своей дочерью и неким четырехлетним мальчиком, которому она позднее дает имя Ури. Сразу по прибытии они ощущают на себе жесткий и насильственный контроль со стороны так называемого Начальника стражи, который управляет жизнью всех обитателей острова. Они разделены по половому признаку между Нижним и Верхним городом: в Нижнем живут мужчины и мальчики старше восьми лет, а в Верхнем женщины, девочки и младшие мальчики, там же находятся церковь и кладбище. Мужчины

[3] На отсылки к Боснии и Герцеговине в романе «Птичий дом» указывают такие элементы, как характер одежды женщин (закрывающих лицо платком), распространенное на Балканах имя Калина, изолированная горная местность.

[4] Остров — парадигматическое место действия утопических и вслед за ними антиутопических произведений. Именно на острове разворачиваются события в «Утопии» Томаса Мора (1516), «Городе солнца» (1623) Томмазо Кампанеллы, «Новой Атлантиде» (1627) Фрэнсиса Бэкона, «Путешествиях Гулливера» (1726) Джонатана Свифта, «Острове» (1962) Олдоса Хаксли, «Повелителе мух» (1954) Уильяма Голдинга, «Восьмом поверенном» (2003) Ренато Баретича и др.

заняты сельским хозяйством, виноделием и рыболовством, женщины готовят еду и шьют одежду. Они носят униформу в виде узких блузок с рукавами до локтей, коротких собранных внизу юбок, толстых носков и тапочек, на головах у них платки, концы которых не завязаны, а свободно свисают по бокам[5]. Хотя рисуемое Бойету общество и имеет утопические характеристики (оно лишено частной собственности и денег, вместе с тем его члены обеспечены питанием и необходимыми бытовыми условиями), более подходящим для описания системы на острове выглядит определение «исправительно-трудовой лагерь». В Верхнем городе распоряжаются три женщины: Катэ, Лукрия и Маре. Мужчины и женщины встречаются лишь по воскресеньям во время мессы и по ночам, когда мужчины ходят к женщинам и принуждают их к сексу. Это случается и с дочерью Хелены, которая рожает дочь по имени Филио. У Хелены же завязываются любовные отношения с Начальником стражи, что влияет на ее решение не покидать остров, на котором она в результате проводит всю оставшуюся жизнь. Взрослым Филио и Ури, унаследовавшему должность начальника стражи, удается сбежать из этого места и начать новую жизнь на материке. Роман разделен на три части: в первой части «Филио» и во второй «Дневник Хелены Брасс» повествование ведется от первого лица от имени героинь и рисует тоталитарное общество глазами девочки, девушки и зрелой женщины. Третья часть «Ури» в этом отношении немного сложнее — здесь повествование ведется попеременно от третьего, первого и второго лица, причем последнее занимает бóльшую часть. Взгляд мальчика и мужчины на тоталитарный режим оказывается во многом еще страшнее и безнадежнее, чем у Филио и Хелены, которым при помощи творческого и созидательного подхода удается преодолевать пережитое ими насилие. Это также связано с тем, что Ури, готовясь занять руководящее положение, работая, в частности, в тюремной канцелярии, имеет полное представление обо всем,

[5] Описание острова и женского костюма в романе Б. Бойету напоминает хорватский остров Сусак и его этнокультурные традиции [Matajc 2016: 206].

что происходит на острове, и вынужден наблюдать его репрессивные механизмы в действии.

«Птичий дом» является продолжением первого романа, в нем мы узнаем о жизни Филио и Ури на большой земле. Филио становится художницей и однажды вновь возвращается на остров к умирающей бабушке Хелене, чтобы попрощаться с ней и достойно ее похоронить. Она увозит с собой на материк подругу Лану, которая тоже через некоторое время умирает. Психологические проблемы и чувство самоотчуждения приводят Филио к попытке самоубийства. Мужчина, которого она намеревалась убить вместе с собой, устроив взрыв, в итоге цел и невредим, она же серьезно ранена. Филио оказывается в тюрьме по обвинению в покушении на убийство, но из-за отсутствия доказательств вскоре выходит на свободу и возвращается домой. На открытии выставки своих картин она встречает Ури, а также знакомится с его друзьями Дечко и Калиной. Ури и Калину связывают сильные платонические отношения, лишенные сексуального влечения, они провоцируют у Филио чувство зависти и сбивают ее с толку. Калина, Дечко и Ури[6] живут вместе, ведут активную интеллектуальную жизнь, разделяют между собой все мысли и мечты, а также ухаживают за садом и содержат кафе. Филио вынуждена принять факт, что Ури для нее теперь лишь друг и любовные отношения, которые были у них на острове, остались в про-

[6] В романах Бойету интересно значение имен, которые автор дает лишь редким персонажам. Филио (от лат. *filius* ‘сын’) — мужское имя, которое в романе дает родившейся девочке Ури. Для него значит это «мальчик, друг», которого бы он хотел иметь на острове. Бойету подчеркивает, что в случае с Филио и Ури речь на самом деле идет о «братской любви», которая является промежуточной ступенью между Эросом и Агапэ (божественной любовью) [Bojetu 1992: 58–59]. Персонаж Ури (ивр. ‘мой свет’), по словам сына писательницы Клемена Йелинчича-Бойету, не связан с библейским сюжетом о храбром воине Урии, его жене Вирсавии и царе Давиде [Matajc 2016: 192]. Дечко (слов. *deček* ‘мальчик’) — мальчик, один из главных образов поэзии Бойету, олицетворяет милость, сочувствие и нежность. Он связан для писательницы с сыновней любовью. Калина — славянское имя, распространенное на Балканах, отсылает также к словенскому названию птицы (слов. *kalin* ‘снегирь’). Лукрия, одна из надсмотрщиц в Верхнем городе, носит редкое хорватское имя, характерное преимущественно для Далмации.

шлом. Центральная часть «Птичьего дома» — роман в романе под названием «Телега» (*Ciza*), который написала Калина. Он изображает жизнь героини с таким же именем в тоталитарном обществе, напоминающем то, которое существует на острове. Калина дает прочитать свой роман Филио. В финале «Птичьего дома» Филио отстраняется от своих друзей и покидает город, движимая желанием перемен и необходимостью перевернуть страницу прошлого. Второй роман Бойету также разделен на три части. Первая и третья написаны от второго лица: это, с одной стороны, говорит о некоторой дистанции, с которой Филио смотрит на происходящее, а с другой, «ты»-форма позволяет писательнице непосредственно и более интенсивно вовлечь читателя в происходящее. В части под названием «Телега» повествование ведется от третьего лица. Здесь Калина рассказывает свою историю (хотя сама она как автор текста и отрицает его автобиографичность, остальные герои понимают, что речь идет именно об автофикшне) — травматический опыт сексуальной эксплуатации и насилия в рамках тоталитарного общества, складывающегося, насколько мы можем понять, в результате разразившейся когда-то войны. Героиню в тринадцать лет забирают из удаленной горной деревни, в которой она жила с мамой, отчимом и братом, и отвозят в публичный дом. Так поступают и с другими девушками и молодыми людьми в деревне, отправляя их в бордели и на военную службу. Несколько лет Калина живет кошмарной жизнью сексуальной работницы, запертой в стенах так называемого «птичьего дома». Выжить физически и ментально, сохранить себя — все это требует от нее колоссальных душевных затрат. Последним кругом ада оказывается барак с проститутками для солдат, где с Калиной происходит психический слом, и ее, как отработанный материал, наконец отправляют обратно в деревню. Однако и родной дом не дает приюта: жизнь в этом отдаленном горном краю устроена так, что его обитатели крайне отчуждены друг от друга, даже внутри семьи. Женщины не могут решать, от кого иметь детей: рожать от деревенских мужчин им запрещено. Калина беременеет от мужчины, который помог

ей вернуться домой и которого она называет Мужчиной, забывшим назвать свое имя. После родов у нее забирают сына и подкладывают ей чужого слабого младенца, который вскоре умирает. Отношения Калины с матерью по неназванным причинам тоже лишены какого-либо доверия и малейшей теплоты, скорее наоборот (похожую ситуацию мы наблюдаем в отношениях Филио с матерью). Тоталитарное общество, нарисованное Бойету во вставном романе, таким образом, нацелено на разрушение любых личных, родственных, дружеских и интимных связей между индивидуумами. Калине вместе с ее другом Дечко удается бежать из этого ужасающего пространства, и символом совершенного ими сверхусилия становится та самая телега, которая помогает паре уехать из деревни и перебраться через горы в город (на этой же телеге Калину когда-то отвозят в публичный дом и еле живую возвращают обратно в родное село).

Солидно и убедительно выстроенные нарративная и композиционная структуры обоих романов проводят читателя по витиеватому лабиринту, непростые судьбы необычных героинь во всем множестве жизненных деталей и во всей их яркой метафоричности складываются в сложную экзистенциальную картину, амбициозно нацелены на отражение целого мироздания. Сюжетная напряженность поддерживается многочисленными диалогами и внутренними монологами. Язык обоих романов — удивительно поэтический. Он еще раз доказывает нам, что их автор — поэт; многие лейтмотивы, разработанная система образов (в том числе дома, птицы, мальчика) и их уникальная символика, а также особая лексика перекочевывают в прозу Бойету напрямую из ее лирики. Предложения обладают неутихающим ритмом и напоминают стихотворные строки, в которых каждое слово имеет свой вес и глубокий смысл. Языковой материи в двух больших текстах Бойету, таким образом, присущи поразительная насыщенность и вместе с тем флюидность, что придает им необычный магнетизм и неординарную художественную ценность.

Антиутопический тоталитаризм сквозь призму сексуальности

Чтобы взглянуть на общество как таковое и рассмотреть примарную его составляющую, а именно отношения между мужчинами и женщинами, писательница обращается к роману-антиутопии. А. Зупан-Сосич дает сжатое и вместе с тем емкое определение этого жанра, который функционирует в словенской литературе, пересекаясь с родственными формами — дистопией и утопией. Итак, антиутопия заключает в себе скепсис по отношению к будущему и прогрессу; в ней критикуются такие его его составляющие, как узконаправленная индустриализация и бюрократизация, предупреждая о негативных последствиях развития современного общества. Ключевая идея всякой классической антиутопии — опасность тоталитаризма и недемократичности [Zupan Sosič 2017: 247, 250], которые в попытке низвести людей до одинаковых человекоединиц прежде всего калечат и разрушают отношения между ними. Как утопии, так и антиутопии являются прогностическими [Шишкина 2009], и мы не перестаем воспринимать их как визионерские предсказания. Образ, аллегория, доведенные до гротеска в антиутопии, служат в итоге наглядным предостережением о том, что уже существует в настоящем и что в дальнейшем может принять более опасные размеры. Форма, найденная (анти)утопистами, через изображаемое ими будущее, таким образом, многое раскрывает и об их настоящем. Американский литературный критик и философ Фредрик Джеймисон, исследовавший утопии, подчеркивает особую привязанность этих произведений к настоящему, а также игнорируемую ими важность личностной составляющей, без которой невозможна никакая читательская самоидентификация: «все утопии сформированы и детерминированы особенностями и идеологиями, навязанными нам нашим текущим состоянием, которое к тому времени (в будущем. — *А. К.*) уже бесследно исчезнет. А то, что мы называем своей личностью, создано из этих самых особенностей — из невзгод и безобразий в той же мере, что и из удовольствий и достижений. И я опасаюсь, что мы не в состоянии вообразить

исчезновение первых без полнейшего исчезновения вторых, поскольку они неразрывно связаны друг с другом и взаимно друг друга обуславливают» [Джеймисон 2011].

В «Филио нет дома» и «Птичьем доме» есть характерное отступление от установленных канонов антиутопического жанра, в частности, автор отказывается от научно-фантастической, технологической и футурологической составляющих и рисует некое вневременное и скорее архаичное общество конца XIX — начала XX в. Среди примет времени — поезд, но нет автомобилей, среди книжных отсылок — упоминание Райнера Марии Рильке (1875–1926) и словаря Вебстера (1828, 1841). Бойету сосредотачивается на доведенных до абсурда тоталитарных формах контроля над людьми, на его психологических, межличностных аспектах, которые, однако, лишь отчасти являются причиной внутреннего конфликта главных героев. Зупан-Сосич выделяет у Бойету три связанные между собой темы, которые появляются также у Елинек и Этвуд, — манипуляцию, побеждающий разрушительный инстинкт и сексуальность. Если критическое отношение к миру у Елинек выражается через цинизм и сарказм, то у Бойету, как и у Этвуд, оно останавливается на уровне трагической сатиры и гротеска [Zupan Sosič 2003: 87]. Бойету и Этвуд ставят в центры своих романов утопистскую попытку упразднения семьи, в отличие от других европейских антиутопий, где контроль за личной жизнью людей есть лишь один из способов их отчуждения[7]. Характерный для утопий

[7] Среди утопий и антиутопий, затрагивающих роль женщин и их прав, «Утопия» Т. Мора, «Город солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Пылающий мир» (1666) М. Кавендиш, «Серьезное предложение для женщин» (1694) М. Эстел, «Миллениум холл» (1762) С. Скотт, «Империя наиров» (1811) Дж. Г. Лоренса, «Через сто лет» (1888) Э. Беллами, «Новая Амазония» (1889) Э. Бергойн-Корбетт, «Путешествие в Икарию» (1842) Э. Кабэ, «Иной мир» (1873) Б. Ламли, «День процветания» (1902) П. Девинна, «Женская утопия» (1931) Евиной дочери (*A Women's Utopia* писательницы под псевдонимом A Daughter of Eve), а также романы с перевернутой расстановкой сил между полами «Бунт мужчины» (1882) У. Безанта, «Земля женщин» (1915) Ш. Перкинс-Гилман, «Женский день» (1969) Р. Блоха и др. О женщинах в утопиях см. [Sargent 1973]. Безусловно, отдельного внимания заслуживают феминистские утопии, получившие

евгенический подход, как правило, низводит женщину до ее репродуктивной (и сексуальной) функции, а внедрение власти в интимную сферу посредством управленческого аппарата нацелено на ее превращение в государственную, административно-бюрократическую область. В «Филио нет дома» на острове функционирует расписание встреч между мужчинами и женщинами, составленное так, что действительно нравящиеся друг другу не имеют возможности видеться. В результате в половые отношения вступают максимально чужие друг другу люди, что нельзя расценивать иначе, чем сексуальное насилие, приводящее к личной деструкции и расчеловечиванию. Практикуется и контроль за рождаемостью при помощи абортов: их совершают три надзирательницы в Верхнем городе. Они осуществляют негативный отбор, убивая потенциально наиболее способных и здоровых детей[8], ведь острову прежде всего нужна покорная, малоумная масса. Мальчиков забирают у матерей, когда им исполняется восемь лет, и отправляют их в воспитательный дом в Нижнем городе. В «Птичьем доме» писательница рисует похожую извращенную систему: женщинам запрещено иметь детей со своими мужьями, а младенцы изымаются у матерей. Все это могло бы показаться плодом больной фантазии, но Бойету (как и Этвуд) всего лишь обыгрывает и радикализирует платоновскую идею о справедливости и реализации женского равноправия при помощи упразднения семьи. Так, в диалоге Платона «Государство» (360 г. до н. э.) описывается закон «общности жен и детей у стражей» с разделением людей на «лучших» и «худших». Первые — это наиболее способные к философии, законотворчеству, искусствам и боевым наукам, вторые — все остальные. Из этого вытекает, что «лучшие мужчины должны большей частью соединяться с лучшими женщинами, а худшие, напротив, с самыми худшими и что потомство лучших мужчин и женщин следует воспитывать,

распространение со второй волной феминизма в 1960-е и 1970-е гг., авторства Джоанны Расс, Марж Пирси, Октавии Эстелль Батлер, Урсулы Ле Гуин и других писательниц.

[8] Филио тоже рождается с дефектом — у нее есть небольшой горб.

а потомство худших — нет. <…> Но что это так делается, никто не должен знать, кроме самих правителей. <…> Взяв младенцев, родившихся от хороших родителей, эти лица отнесут их в ясли к кормилицам, живущим отдельно в какой-нибудь части города. А младенцев, родившихся от худших родителей или хотя бы от обладающих телесными недостатками, они укроют, как положено в недоступном, тайном месте. <…> Они позаботятся и о питании младенцев: матерей, чьи груди набухли молоком, они приведут в ясли, но всеми способами постараются сделать так, чтобы ни одна из них не могла опознать своего ребенка» [Платон 1971: 459–460]. Под укрытием в «недоступном, тайном месте» философ, очевидно, имел в виду умерщвление младенцев, не заслуживающих, по его оценке, жизни.

Филио в антиутопии Бойету не избегает печальной участи остальных женщин на острове: «Мысли мои вернулись в тот год, когда — прежде чем я сбежала отсюда — к моей постели подошел первый мужчина. Я говорю “первый”, потому что на острове мы их потом больше не считали. Мы не знали, как забыть об очереди перед каждой постелью»[9] [Bojetu 2004: 20]. Первым мужчиной Филио становится Ури, двое молодых людей влюбляются друг в друга: «Первый не вернется, это наверняка <…>. Будут приходить другие, раз это теперь так. И что мне делать? Ничего, ничего нельзя было сделать, все было как будто заранее спланировано, и я была внутри этого круга и должна была подчиняться. Чувство вины и запретного не позволяло мне говорить о ночах. Так я молчала. Тосковала по первому, запомнив его, когда на него упал луч света. Ночи были такими черными и улицы такими узкими, что всех их я не видела, да и не хотела видеть. Женщины, склонив головы, прятали лица, теперь пряталась и я» [Bojetu 2004: 22]. Когда Филио беременеет, Катэ и Лукрия, ничего не объясняя, делают ей аборт: «Сейчас что-то произойдет, что-то непонятное, что-то, что навсегда наложит на меня отпечаток и будет болеть, и я захочу это забыть. Они убьют

[9] Здесь и далее перевод со словенского мой. — *А. К.*

меня, и я останусь жива, я это чувствовала» [Bojetu 2004: 26]. Такой травматичный опыт оставляет след на восприятии Филио сексуальности как таковой, вплоть до приобретения патологических форм. С Ури они теряют друг друга и таким образом утрачивают свою любовную связь, на которую изначально накладывались девиантные и деструктивные формы регуляции половой жизни на острове. Сбежавшая оттуда, но одинокая и лишенная опоры, охваченная внутренним разладом Филио одержима сексуальной зависимостью, приобретающей со временем угрожающий характер. В городе на материке она уже сама каждый вечер ищет нового полового партнера, все больше погружаясь в отчаянное и депрессивное состояние.

Призма эротики оказывается ключевой для всего творчества Бойету. Это не только ведущий экзистенциальный мотив, но и «центральный акт межчеловеческого» (osrednji performativ medčloveškosti) [Matajc 2016: 194], крайне сложный и «противоречивый» для каждого литературного персонажа. Именно посредством эротики кристаллизуются главные для Бойету темы травмы и изгнанничества, встроенные в парадигматическую триаду «индивидуум — социальные роли — сила / власть», а также в символическую «эрос — танатос — власть / маскулинность». Сфера интимного, таким образом, становится той наиболее личной и уязвимой областью, посредством которой совершаются унижение, расчеловечивание, нанесение неисцелимой травмы и разрушение идентичности. Сексуализированное насилие — один из наиболее эффективных способов подавления личности, который власть использует для устрашения, доминирования и репрессий. Жертвами изнасилований становятся все четыре главных персонажа в романах Бойету: помимо Филио и Калины, это Хелена и Ури. Хелену по прибытии на остров насилует Начальник стражи, что не мешает ей самой затем в него влюбиться: «Что-то сместилось у меня внутри, что отторгло меня от мира, из которого я пришла. Я переселилась в мир дозволенного изнасилования как знамения власти и замерла. Я не сопротивлялась. И скорее всего никуда не уеду» [Bojetu

2004: 48]. Героиня парадоксальным образом находит способ противостоять подчинению и установленному режимом порядку, беря на себя игру соблазнения, привлечения внимания, и влюбляет в себя своего «господина». Все это говорит не только о поразительно сложных путях эроса, но и о еще одной стратегии выживания в невозможных условиях, где сексуальное насилие сообщает о нарушении успешной коммуникации между полами. Во второй раз Хелена подвергается сексуальному насилию, а также тюремному заключению и пыткам, когда пытается создать школу для детей на острове. В результате она осуществляет это, пережив унижения и истязания. Ури сталкивается с сексуальным насилием, когда его переселяют в Нижний город, в воспитательный дом, где живут мальчики. Одна из самых ужасающих сцен в романе —изнасилование старшими подростками младших ребят в большой яме на пляже; здесь вновь демонстрируется системная жестокость, призванная надломить волю мальчиков. Очевидно также, что Ури оказывается в привилегированном положении среди детей. Его не бьют, поощряют его тягу к знаниям, сам Начальник стражи втайне дает ему свои книги для чтения, готовя его к тому, что он когда-то унаследует его место. Здесь прослеживается еще одна антиутопическая составляющая: доступ к книгам — привилегия избранных, а властитель — это еще и просвещенный тиран, манипулирующий своими подданными. Однако, как мы узнаем, Начальник стражи — не верховная власть, а лишь звено в ее цепи, исполнитель указаний хозяина острова, который живет на материке. Ури несколько раз становится и свидетелем сексуализированного насилия, работая в администрации тюрьмы, где заправляет беспощадный Управляющий, который организует в ее подвалах кошмарные оргии, приобретающие инфернальные масштабы. Разворачивающиеся перед читателем картины еще раз подчеркивают, что в изнасиловании речь идет не о сексуальности, а о власти, что подчиненный всегда воспринимается как женщина [Сиксу 1975]. Устройство тюрьмы и тоталитарных обществ в обоих романах Бойету во многом может служить детальной иллюстрацией

теории Мишеля Фуко — описанной им в книге «Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы» (1975) — о государственной системе контроля над всем обществом и всеми сферами его деятельности. Парадигматической моделью для этого служит паноптикум, где все находятся под постоянным наблюдением, но сами не могут видеть того, кто за ними наблюдает. Неслучайно и то, что Фуко наиболее подробно изложил свою концепцию власти в первом томе «Истории сексуальности», который носит название «Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности» (1976).

В итоге напрашиваются вопросы: что заставляет писательницу изображать столь мрачные реалии (Алеш Дебеляк называет «Филио нет дома» «бестиарием безумия и кровоточащей муки» [Bojetu 1992: 62]) и что именно послужило моделью тоталитарного общества для ее романов? Ответы, по всей видимости, заключены как в истории XX в. с его тоталитарными режимами, так и в личной истории Бойету и ее семьи, о которых мы знаем не так много, но то, что нам известно, уже говорит о крайне сложном контексте. Мать Берты Бойету, медсестра в партизанских отрядах, вскоре после рождения дочери проводит два года — с 1946 по 1948 — в тюрьме в Бегуньях, где всю войну находилась нацистская тюрьма строгого режима, в которой содержались и осужденные на смерть. Отец Бойету проживает похожий опыт в лагере для беженцев по окончании Гражданской войны в Испании [Matajc 2016: 191]. Франкизм в Испании, нацизм и Холокост, югославский режим и его, пусть и менее суровый, но все же репрессивный аппарат — все эти режимы несвободы писательница напрямую смогла ощутить на себе, а в 1990-е гг. вновь разгораются страшные югославские войны. Жизнь самой Берты Бойету тоже была непростой: вскоре после рождения девочки отец оставил семью и бесследно исчез, воспитывалась она в основном бабушкой, тогда как отношения с мамой были прохладные; как женщине в культурной среде Югославии Бойету приходилось преодолевать колоссальные преграды, чтобы занять в ней свое место [Bojetu 1992: 57, 67]. Искренняя вовлеченность в работу, эмоциональная и мен-

тальная ангажированность и пережитый в этой связи стресс, к сожалению, также стали причиной ранней смерти писательницы. Австрийско-словенский исследователь Андрей Лебен, анализируя творчество писательницы, справедливо отмечает, что «тоталитаризмы, подспудно и насильственно подавляющие индивидуума, в конце концов являются отражением патриархализма, который трансформирует человека, делает его покорным и послушно следующим всякому указу и принуждению» [Leben 2005: 136]. За патриархат же крепко держится не только католический консерватизм, но во многом и югославский проект социализма, транслирующий неконфликтный, асексуальный образ женщины, лишенной возраста, индивидуальности и личных амбиций [Puhar 2005]. Лебен продолжает свои размышления о глубоких корнях патриархата и о том, что антиутопическое общество в «Филио нет дома» противоречивым образом предоставляет возможность одной из его героинь — Хелене Брасс, наиболее эмансипированной и независимой, попавшей на остров уже взрослой, состоявшейся женщиной — освободиться от мужского гнета и найти себя, не будучи придатком к отцу, мужу и сыну, как это было во время ее жизни на материке [Leben 2005: 136].

Иван Тавчар и его антиутопический роман «4000» (1891)

В некотором роде параллель антиутопиям Бойету составляет другая словенская антиутопия — роман «4000» Ивана Тавчара (1851–1923). Классик словенской литературы написал свое произведение на век раньше, в 1891 г., и опубликовал в ежемесячном журнале «Люблянски звон» (*Ljubljanski zvon*), редактором которого он также являлся. Подзаголовок романа задает саркастический тон: «Отвечающая времени повесть из будущих эпох. По примеру доктора Ничмаха написал доктор Неизвестнокто»[10]. Текст имеет все черты антиутопического сатирического романа и политического памфлета и поэтому в творчестве писателя стоит особняком. Он плохо

[10] «Času primerna povest iz prihodnjih dob. Po vzorih dr. Ničmaha napisal dr. Nevesekdo» [Tavčar 2023].

известен читателям и вышел в виде отдельной книги лишь в 2023 г. Доктор Ничмах — анаграмма имени Антона Махнича, ведущего словенского и хорватского клерикала конца XIX в. радикальных католических взглядов, ярого критика либерализма. Тавчар рисует Словению в 4000 г.: власть в ней перешла к реакционным церковникам, а в образе блаженного Антона из Трясины (blažen Anton od Kala) изображен тот самый А. Махнич. Согласно сюжету, ангел Азраил воскрешает словенского либерала, умершего две тысячи лет назад, чтобы тот увидел, как устроена Словения, превратившаяся в «папскую провинцию под номером LII». Герой представляет себя как прибывшего из сибирской республики, которая в романе Тавчара служит своего рода референтной моделью самого жестокого тоталитаризма и обскурантизма, а также входит в папскую коалицию, притом мы узнаем, что «последний Романов сбежал к императору соединенных североамериканских штатов» [Tavčar 2023: 51]. В конце романа главного героя как чужака и грешника вместе с его возлюбленной Марией и другими «провинившимися» сжигают на костре, но перед этим ему доводится быть свидетелем коррумпированного, репрессивного и двуличного тоталитарного режима, установленного словенскими теократами. В их руках карательный орган — так называемое Бюро предотвращения прегрешений, своего рода Большой Брат, ведущий тотальный надзор за паствой, на которой по определению лежит печать вины. Контроль за сексуальной жизнью своих подопечных (а по сути, вытеснение естественной сексуальности) — неизменная опора церковной власти. Для этого город разделен на три отдела — в первом живут семейные пары, во втором незамужние женщины, в третьем неженатые мужчины, между отделами возведена высокая стена, чтобы предотвратить любые контакты между ними. Детей забирают у родителей, когда тем исполняется пять лет, и передают их в женский или мужской отдел. Для женитьбы нужно пройти набор по принципу набора в армию. За участие в нем также следует заплатить взнос, предварительно же самых красивых и молодых девушек в качестве кухарок (и сожительниц) забирают

к себе священнослужители. Будущие жены и мужья избираются при помощи жребия. Попрание женских прав — наравне с репрессиями против любого инакомыслия, словенского языка и культуры (клерикалы сжигают на огне, вероятно последнюю книгу Ф. Прешерна), эксплуатацией простых людей и интеллектуалов — одна из главных тем «4000». Среди двух ее больших подтем — «девственность и клерикальный промискуитет», как иронично замечают авторы предисловия к изданию 2023 г. Изток и Барбара Симонити [Simoniti 2023: 15]. Наравне с темой сексуальной эксплуатации Тавчар поднимает также вопросы аборта, за который женщины терпят вечные муки в преисподней наравне с другими убийцами, запрета на внебрачную связь, за которую особа женского пола удостаивается мучительной казни (тогда как мужчина отделывается лишь порицанием), и отсутствия права голоса в прямом смысле слова, а именно лишения женщин возможности говорить. Для этого мужчины надевают им на головы некое подобие шлема, закрывающего рот, — «натяжное устройство блаженного Антона из Трясины» («tezalnica blaženega Antona od Kala»), но его все же предпочитают избегать, так как тот «женщине излишне закрывает лицо, которое все же самая красивая женская часть», к тому же после ношения этого шлема у женщины на шее образуются раны и мозоли, что тоже «не очень красиво» [Tavčar 2023: 98]. Писатель упоминает и подавленное восстание женщин и их безуспешную попытку защитить себя: «А битва была кровавой! Отец умертвил дочь, сын мать и муж жену!» [Tavčar 2023: 69]. Словенский кинокритик и публицист Марцель Штефанчич резюмирует роман Тавчара следующим образом: «Новая Словения или “папская провинция номер LII”, которая ведет свою войну с террором (против женщин, против иностранцев, против секса, против диссидентов, против иноверия и т.д.), — не только тематический парк консервативности, но и тематический парк пыток. <…> Иван Тавчар преувеличивал? Нет, ему всего лишь очень хорошо удалось уловить вечный, агрессивный, панический, популистский, нетерпимый кристалл консервативности, который, очевидно, уже издавна в крови

и у *словенской идеологии*» [Štefančič 2005]. Нарисованная Тавчаром выпуклая и гротескная карикатура на противоборствующий лагерь, доведенная до абсурда фантазия о том, что случится, если у реакционеров не будет оппозиции в виде либералов, призвана не только хорошенько встряхнуть читателей, но и послужить предупреждением. Для этого автору на самом деле не нужно было смотреть так уж далеко вперед, достаточно было оглядеться вокруг и высветить те недостатки, которые уже существуют. Тоталитарный режим в «4000», построенный на контроле за сексуальностью и попирании женских, а вслед за ними и мужских прав, хоть и прописан в другом регистре и иной тональности по сравнению с прозой Бойету, но все же оказывается близок ее антиутопическому миру и выступает таким образом его ярким предшественником. Это неудивительно, так как мы знаем, что для Тавчара (как и для Бойету) любовь, будучи смыслом жизни, представляет центральную тему творчества. Подлинная ценность для писателя — это искренняя любовь, страстная и иррациональная, тогда как главный недостаток всех его отрицательных персонажей — поверхностность в любовных отношениях, измена и промискуитет [Bjelčevič 2024: 42], в которых он также обвиняет двуличных реакционеров, лишенных, по его мнению, человечности.

Способы сопротивления тоталитарному в романах Бойету

Возвращаясь к романам Бойету, выделим еще одну из главных особенностей, отличающую ее антиутопии от большинства других. Это присутствие в них надежды и небесполезность борьбы главных героев, каждый из которых находит формы противостояния тоталитарному устройству. Для Хелены Брасс, единственной протагонистки, решившей остаться на острове, сопротивление власти состоит прежде всего в гуманности, в ценности заботы, важности теплоты межчеловеческих отношений, а также в улучшении бытовых условий существования на острове. Вопреки сопротивлению надсмотрщиц в Верхнем городе, ей удается помочь женщинам отремонтировать и побелить дома, в которых они жи-

вут, позаботиться о качестве гигиены, рационализировать их работу на кухне и в прачечных, открыть школу для детей. Хелена единственная на острове удостаивается настоящих похорон, на которые приходят многие благодарные ей женщины, отстояв таким образом частичку своего права на самое сакральное и вместе с тем человечное. Филио рассказывает: «Они стояли в очереди, словно в карауле, и вовсе не испугались послышавшихся из-за стены шагов и приглушенных голосов. Мы обернулись к первым женщинам, показавшимся у входа на кладбище, и затем мимо гроба их шло все больше и больше, и они поворачивались лицом к нам, стоявшим там, смелые, подумала я тогда, помню, они пришли, как никогда до этого, все эти молодые девушки подступали к этой мокрой могиле, и пожилые тоже были среди них» [Bojetu 2004: 38]. Эта сцена демонстрирует, что мужчины лишь с виду препятствуют свободе женщин. Одно из ключевых сообщений Бойету состоит в том, что на самом деле женщины ограничивают сами себя. Симптоматично в романе и то, что наибольшая жестокость по отношению к женщинам исходит от других женщин, и это чрезмерное насилие лишено разумной мотивации. Избыток чистого зла, таким образом, порожден общим контекстом несвободы и бесправия, а также «внутренним тоталитаризмом» в каждом из персонажей. В свою очередь, Хелена — значимая материнская фигура, тот человек, который закладывает в Ури и Филио необходимые основы — чувство любви, защищенности, человеческого тепла и доброты, милосердия, дает им культуру через книги и через собственные знания. Немаловажна и еще одна составляющая сопротивления Хелены Брасс — ее психологические стратегии выживания в трудные минуты, среди которых нахождение «в моменте» и созерцание природы — моря, растений (в которых узнается природа адриатического побережья), — а также чтение и ведение дневника.

Для рожденных в тоталитарной системе единственной формой противостоять ей становится бегство — так поступают Филио, Ури, Калина, Дечко, навсегда сохранившие в себе пережитые слом и травму. В финале «Птичьего дома» трое

друзей Ури, Калина и Дечко живут неким сообществом единомышленников, ведут интеллектуальную жизнь наравне с разведением и продажей цветов, содержат кафе как место встреч — все это их личная, вероятно, утопическая попытка что-то противопоставить пережитому ими тоталитарному апокалипсису, созданное ими частное подобие раблезианского Телемского аббатства, где возможны, пусть временные, но отдых, успокоение и солидарность. У женских персонажей при этом есть отличительная особенность — все они не только свободномыслящие, но и творческие личности. Искусство становится тем единственным средством, которому под силу проработать травму, оно позволяет героиням реконструировать себя как личности, избавиться от навязанного им самоотчуждения и снова узнать себя; и мы видим, что у литературного творчества это получается лучше, чем у изобразительного искусства. Литературные тексты пишут Хелена Брасс (в виде дневника) и Калина, круг сходится на Филио, которая читает оба текста, сама же она — талантливая художница, на ее полотнах, как призраки прошлого, оживают страшные синие птицы (один из лейтмотивных образов поэзии и прозы Берты Бойету). Исследовательница Ванеса Матайц в своем анализе литературного наследия писательницы приходит к проницательному выводу: «Ощущение изгнанничества, одержимость, которую питает неизлечимая травма выжившего, становится парадоксальным условием свободы, созидательной силой» [Matajc 2016: 210]. И поразительная вещь — именно эрос невольно становится в ряд с творческим даром, благодаря своим потаенным, бессознательным механизмам он позволяет индивидууму выжить психологически, вернуть созидательную, витальную силу и свою подлинную самость, возвратив такие важные, но украденные у него составляющие, как желание и удовольствие, и в конце концов свое собственное тело.

Берта Бойету с удивительной ясностью говорит об этой сердцевине своего творчества в интервью, данном Петеру Томажу Добриле для журнала «Литература»: «Эрос возвышается над всем, эрос над миром, эрос над литературой, над

живописью, над театром, над актрисой, над художником, над поэтом, писателем…, эрос над всем. Те, кем владеет сексус, еще никогда не были созидателями, это не более, чем гимнасты. И с гимнастами я никогда не имела никаких дел. Я всегда искала человека. И поскольку Богом мне дано искать его посредством эроса, то и жила я посредством эроса, получала, теряла, познавала мир, людей, личности. Сексус в моей жизни не значит ничего. Напротив, эрос означает сердце, нежность, теплоту, радость, степень человеческого. <…> Нет ничего осознанного — лишь осознанное бессознательное ведет человека в искусство. И здесь я чиста, никакой манипуляции ни в первой, ни во второй книге, которая является введением в роман, что уж говорить о третьей. Эрос столь же метафизичен, как и искусство. Пусть на другой манер, но все же метафизичен. С ним не получится играть, потому что ты потеряешь его, как и импульс для писания, рисования, игры… Он на том же уровне и точно так же чувствителен, и так же быстро ускользает» [Bojetu 1992: 64]. О маскулинности и связанной с ней власти писательница заявляет: «я не соглашусь с ней, пока она не встроится всеми цветами радуги в тоску, любовь, отношение, уважение, совместную жизнь…» [Bojetu 1992: 64].

Женское и эротическое в пространстве творческого самоутверждения

Творчество Бойету демонстрирует глубокую субверсивность и наравне с переломным феминистским текстом Элен Сиксу «Смех медузы» (1975) представляет собой проект отражения через письмо всех сложных составляющих женского бытия. Его императив — «писать самое себя», выплеснув наружу «неистощимые запасы бессознательного», создав «свою (ее / его) эротическую вселенную», присвоить себе речь и, значит, вторгнуться «в историю, которая всегда строилась на подавлении женского», стать «обладательницей собственного права — в любой символической схеме, в любом политическом процессе», только тогда женщина выйдет «из темницы символического, то есть из молчания», ведь «женское вообра-

жаемое неистощимо, как музыка, живопись, литература, как фантасмагорический поток» [Сиксу 1975]. Размышлениям французской писательницы о важности того, чтобы женская самость, наконец, заговорила от первого лица и тем самым изменила расстановку сил в существующей экономике власти, словно вторят непривычные, ни на что не похожие тексты Берты Бойету: «Женщина переосмысляет и развенчивает стандартизованную историю, унифицирующую, однонаправленную, сводящую все противоречия на единственном поле боя. В женщине личная история смешивается с историей всех женщин, как и с национальной, и мировой историей. Борец по натуре, она является неотъемлемой частью всякого освободительного движения. Она должна видеть вдаль, не ограничиваясь простым обменом ударами. Она предвидит, что ее освобождение значит гораздо больше, чем видоизменение отношений власти или переход мяча к другой команде; она породит глубокие мутации в человеческих отношениях, мыслях и практиках» [Сиксу 1975].

Мы не можем не согласиться с литературоведом Сильвией Боровник, которая говорит о творчестве словенской писательницы в том же ключе: «Бойету утверждает письмо как способ реализации потерянной (отобранной) первоначальной женской идентичности» [Borovnik 1995: 124]. Исследовательница подчеркивает особенно важный момент: никогда ранее в словенской литературе женщина не получала столько пространства или свободы, в прозе Бойету она впервые говорит от первого лица как одно из воображаемых авторских «я». Для словенского автора писать о женщинах, однако, значит не бороться, но размышлять о загадках человеческого бытия [Borovnik 1995: 124]. В интервью для журнала «Литература» она подчеркивает, что категория «женская литература» звучит для нее как оскорбление, как пейоратив, поскольку это обозначение уже подразумевает, что речь идет о чем-то литературно и художественно менее ценном и качественном. «Я человек во всей своей целостности», — заявляет писательница и настаивает на том, что каждый художник и художница заслуживают своего пространства, каким бы

причудливым и необычным ни было его или ее творчество, и женщина имеет такое же право оставаться собой [Bojetu 1992: 70]. Именно по той же причине Бойету отказывается называть себя феминисткой и говорить о своей литературе как о феминистской. Это, однако, не мешает словенско-американской исследовательнице Метке Зупанчич рассматривать творчество Бойету наравне с произведениями писательниц-феминисток[11], подчеркивая их важнейшую роль в современной литературе: «Возможно, феминистские авторы были среди первых, кто вновь выступили за прозу, гораздо более тесно связанную с личным развитием, с каждодневным опытом писательниц. Можно сказать, что так литература вернула себе ключевую роль в изменении взглядов и тем самым и отношений между людьми» [Zupančič 1995: 3].

Вклад творчества Бойету в антиутопический жанр также представляется исключительно важным. Известно, что переворот в сложившейся многовековой антиутопической традиции удалось совершить «Рассказу служанки» М. Этвуд, однако типологически близкие и созданные в то же время произведения словенской писательницы в этом отношении не менее значимы. Роман канадского автора начал жить второй жизнью и получил широчайший отклик благодаря снятому по нему одноименному американскому телесериалу (2017–2025), ставшему одним из самых популярных и резонансных сериалов последних лет и более того — самых значительных произведений XXI в. [The Handmaid's Tale 2019]. Красная униформа служанки как опознавательный знак и символ борьбы с фундаментализмом используется с 2017 г. во время демонстраций за права женщин и в США, и в других странах (Ирландии, Аргентине, Франции и др.). Зупан-Сосич в отношении творчества Бойету с сожалением констатирует, что «вклад Бойету в европейско-американский утопический жанр столь же решающий, а в апокалиптичности половых антагонизмов даже более универсальный, но, увы, оказывается незначи-

[11] М. Зупанчич изучает в мифоутопическом контексте также творчество писательниц из Квебека и Франции — Маргарет Лоренс, Маргарет Этвуд, Шанталь Шаваф, Элен Сиксу, Мадлен Монетт и Моник Лярю.

тельным в энциклопедиях и исследованиях» [Zupan Sosič 2003: 89].

Творчество словенской писательницы вписывается и в важную волну гендерных исследований 1980–1990-х гг., давая возможность по-новому, с точки зрения женщины взглянуть на понятия власти, насилия, сексуальности, самосознания, свободы — и таким образом повлиять на доминирующий дискурс, поскольку текст как таковой призван не столько отражать существующую реальность, но прежде всего творить новую. Ведь именно дискурсивной практикой определяется отношение человека к окружающей действительности, и Берта Бойету внесла в это свой весомый вклад.

Насколько провидческим кажется нам сегодня творчество Берты Бойету? Она, безусловно проложила словенским писательницам дальнейший путь в литературу. Если в свое время она являлась чуть ли не единственной в этом пространстве, то сегодня, спустя тридцать лет, как сама литературная продукция, так и награды демонстрируют другую расстановку сил и даже легкий перевес на стороне женщин, среди которых, например, Ана Шнабль, Вероника Симонити, Габриэла Бабник, Броня Жакель, Майя Хадерлап, Ана Марван, Наташа Крамбергер, Пиа Презель и многие другие. Визионерским кажется и внимание Бойету к отношениям между полами, прочувствованный ею кризис как знак внутренних изменений и запущенного процесса трансформации укорененных властных механизмов. Как показывает писательница, деконструкция патриархальной системы, служащей основой для любых форм тоталитарности, возможна посредством ее разоблачения, сопротивления женщин и мужчин, их гуманности и солидарности, и немаловажную роль в этом играет искусство, в первую очередь возвращающее индивидууму его субъектность. Отсылки к тоталитарным системам XX в. служат также предупреждением об опасности всякого утопического обещания построить идеальное общество, всякой несвободы и насилия власти, неизменно затрагивающего самое личное в человеке; ведь «утопии не являются вымыслом, хотя в реальности их и не существует» [Джеймисон 2011].

Бойету при этом дает понять самое важное: страшнее внешнего репрессивного посягательства становится внутренний тоталитаризм и внутренняя цензура, находящие способ укорениться в человеке и подавлять его изнутри. Эта форма несвободы уже не столь обусловлена социально-политическим контекстом, и императив каждого индивида — вести внутри себя всю ту сложную работу, которая позволяет критически осмыслять происходящее, принимать инаковость, Другого. Оба романа Берты Бойету могут быть рассмотрены как предвидение ужасающих и травматических военных событий на пространстве бывшей Югославии; вместе с тем писательница выводит на передний план внутреннюю силу своих героинь и их человечность. Антиутопическое в ее произведениях, таким образом, равно высвечиванию универсальной, вневременной парадигмы жизнеутверждения, стойкости, созидательности и взаимной поддержки женщин и мужчин в противовес всему тоталитарному. Речь не больше и не меньше, чем о борьбе за субъекта, ведь без этой борьбы будущего может и не быть.

Литература

Джеймисон 2011 — *Джеймисон Ф.* Политики утопии / Пер. с англ. Д. Потемкина // Художественный журнал. 2011. № 84. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/13/article/173 (дата обращения: 26.01.2026).

Платон 1971 — *Платон.* Государство. Книга V / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3 (1). М., 1971.

Сиксу 1975 — *Сиксу Э.* Хохот медузы (1975) / Пер. с англ. версии О. Липовской. URL: https://garagemca.org/programs/library/overview-of-publications/rereading-key-texts-in-art-history (дата обращения: 15.11.2025).

Шишкина 2009 — *Шишкина С. Г.* Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново, 2009.

Bjelčevič 2024 — *Bjelčevič A.* Podoba meščanov pri Ivanu Tavčarju // Podoba v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: 60. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: 1.–12.7.2024. Ljubljana, 2024. S. 41–51.

Bojetu 2004 — *Bojetu B.* Filio ni doma. Ljubljana, 2004.

Bojetu 1992 — *Bojetu B.* Intervju. Umetnost. Plešemo z njo. Če je to smrtni ples, pa naj bo // Literatura. 1992. № 18. S. 55–71.

Bojetu 1995 — *Bojetu B.* Ptičja hiša. Celovec, 1995.

Bojetu 2016 — *Bojetu B.* Zbrane pesmi / Spremna beseda V. Matajc. Ljubljana, 2016.

Borovnik 1995 — *Borovnik S.* Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih. Ljubljana, 1995.

Jelinčič Boeta 2016 — *Jelinčič Boeta K.* Biografija po letnicah // Bojetu Boeta B. Zbrane pesmi. Ljubljana, 2016. S. 174–177.

Jelinčič Boeta 2005 — *Jelinčič Boeta K.* Ptičja hiša // Berta Bojetu Boeta: prvi mednarodni simpozij: zbornik predavanj / Ed. K. Sturm-Schnabl. Celovec, 2005. S. 33–35.

Kodrič 2005 — *Kodrič I.* Odsev avtobiografičnosti v literaturi Berte Bojetu Boeta // Berta Bojetu Boeta: prvi mednarodni simpozij: zbornik predavanj / Ed. K. Sturm-Schnabl. Celovec, 2005. S. 37–49.

Leben 2005 — *Leben A.* Kolektiv, posameznik, spol. Nekaj misli k prozi Berte Bojetu in Florjana Lipuša // Berta Bojetu Boeta: prvi mednarodni simpozij: zbornik predavanj / Ed. K. Sturm-Schnabl. Celovec, 2005. S. 129–136.

Matajc 2016 — *Matajc V.* Milina in eros, hiša in ptič, izgnanstvo in travma: literarni opus Berte Bojetu Boeta // Bojetu Boeta B. Zbrane pesmi. Ljubljana, 2016. S. 178–210.

Novak 2005 — *Novak B. A.* Pesniška in človeška pot Berte Bojetu // Berta Bojetu Boeta: prvi mednarodni simpozij: zbornik predavanj / Ed. K. Sturm-Schnabl. Celovec, 2005. S. 65–82.

Puhar 2005 — *Puhar A.* Ženske v času socialistične enakopravnosti // Berta Bojetu Boeta: prvi mednarodni simpozij: zbornik predavanj / Ed. K. Sturm-Schnabl. Celovec, 2005. S. 137–148.

Sargent 1973 — *Sargent L. T.* Woman in Utopia // Comparative Literature Studies. 1973. No 4. Special Issue on Utopian Social Thought in Literature and the Social Sciences. P. 302–316.

Simoniti 2023 — *Simoniti B., Simoniti I.* Komentar k romanu Ivana Tavčarja 4000 // Tavčar I. 4000. Ljubljana, 2023. S. 5–30.

Štefančič 2006 — *Štefančič M.* Kako je propadla Slovenija. Že Ivan Tavčar je v svojem romanu 4000 svaril, da je konzervativnost smrt za Slovenijo // Mladina. 2006. № 6. URL: https://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.mladina.si%2F97834%2Fkako-je-propadla-slovenija%2F+&date=2012-05-01 (дата обращения: 15.11.2025).

Tavčar 2023 — *Tavčar I.* 4000 / [Spremna beseda Iztok in Barbara Simoniti]. Ljubljana, 2023.

The Handmaid's Tale 2019 — The Handmaid's Tale // La Septième Obsession. 2019. № 20.

Toman 2009 — *Toman Ch.* Women, war, and conflict: Introduction to special issue of Women's Studies International Forum // Women's Studies International Forum. 2009. Issue 5. P. 325–330. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S027753950900079X (дата обращения: 22.01.2026).

Zupan Sosič 2003 — *Zupan Sosič A.* Antiutopični roman // Zupan Sosič A. Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. Ljubljana, 2003. S. 86–98.

Zupan Sosič 2017 — *Zupan Sosič A.* Antiutopični roman // Zupan Sosič A. Teorija pripovedi. Maribor, 2017. S. 247–252.

Zupančič 1995 — *Zupančič M.* Feministična proza: miti in utopija // Primerjalna književnost. 1995. № 2. S. 1–16.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.09

Д. Г. ВИРЕН
(Москва)

ФИЛЬМЫ АНДЖЕЯ ЖУЛАВСКОГО И ПЕТРА ШУЛЬКИНА — ПРОГНОСТИКА ИЛИ ДИАГНОСТИКА?

Аннотация: Исследование посвящено фантастическим фильмам двух польских режиссеров. Эти произведения занимают особое место в истории как кинематографа Польши, так и данного жанра в целом. В первой части проанализирована картина Анджея Жулавского «На серебряной планете» (1977/1988) — экранизация «Лунной трилогии» Ежи Жулавского. Акцент сделан на сопоставлении фильма с романом «Победоносец», главный герой которого (не) проходит испытание властью. Режиссер углубляет первоисточник с психологической точки зрения, внедряя в ткань картины собственные размышления, автобиографические обертоны и параллели с современностью. Как и писатель, он приходит к пессимистическому выводу относительно перспектив человеческого существования на других планетах. Во второй части исследования рассмотрена фантастическая тетралогия Петра Шулькина 1980-х гг. Эти ленты можно назвать фантастическими с оговорками: грань между вымышленным будущим (пусть даже после ядерной войны) и актуальными реалиями позднесоциалистической Польши здесь стирается. Однако Шулькин не столько комментирует актуальные события, сколько размышляет о состоянии человека в трудную историческую эпоху, задается вечными вопросами об этике и морали, власти и личности. Таким образом, и Жулавский, и Шулькин на разном материале и с различной степенью художественной условности скорее диагностируют негативные явления, нежели делают прогнозы.

Ключевые слова: польское кино, кинофантастика, Ежи Жулавский, «Лунная трилогия», кино морального беспокойства, утопия, цензура, ядерная война.

Научно-фантастический кинематограф по определению имеет дело с будущим, а значит, и с потенциальным прогнозированием грядущих событий. Вместе с тем семантическое поле *science fiction* чрезвычайно широко: как будет показано ниже на заметных и значительных примерах из истории польского кино, непосредственной целью авторов научно-фантастических лент далеко не всегда является кон-

струирование образа будущего, однако это и не значит, что они используют антураж жанра для прямой констатации существующего положения вещей. Сложное балансирование между прогностикой и диагностикой, особенно в ситуации несвободы и при наличии цензурных ограничений, рождает напряжение внутри произведения и не позволяет с легкостью прийти к однозначным выводам относительно его смыслов, благодаря чему такие кинотексты и сегодня вызывают исследовательский интерес.

Создание научно-фантастических фильмов сопряжено с целым рядом трудностей и производственных рисков, которые обнаруживаются уже в первых опытах такого рода в истории кино. Достаточно вспомнить классическую картину «Метрополис» (*Metropolis*, реж. Ф. Ланг, 1927) по одноименному роману Т. фон Харбоу. Это произведение, считающееся первой кинематографической антиутопией и образцом эстетики футуризма, задумывалось крупнейшим немецким продюсером той эпохи Э. Поммером как настоящий блокбастер: он не жалел средств, однако в результате потерпел сокрушительный провал. Современники не поняли «Метрополис» — он был оценен по достоинству лишь спустя десятилетия, войдя в перечень лучших европейских и мировых фильмов 1920-х гг.

Можно найти и другие подобные сюжеты, однако сначала важно обозначить, что после Второй мировой войны в социалистических странах научно-фантастическое кино снимали сравнительно редко (но когда такие фильмы появлялись, они становились событиями независимо от качества). Безусловно, немаловажную роль здесь играли финансовый аспект и трудоемкость производства. Неудивительно в этой связи, что *science fiction* за железным занавесом часто создавался в копродукциях: таковы «Безмолвная звезда» (*Der Schweigende Stern*, реж. К. Метциг, 1960), снятая по роману С. Лема «Астронавты» совместно ГДР и ПНР, «Дознание пилота Пиркса» (*Test pilota Pirxa*, реж. М. Пестрак, 1978) по рассказу «Дознание» того же автора совместно ПНР и СССР или «Война» (*Rat*, реж. В. Булайич, 1960). Последний фильм формально не относится к копродукциям, однако он был поставлен по

сценарию крупного итальянского сценариста Ч. Дзаваттини, а в главной женской роли выступила польская звезда Э. Кшижевская[1]. Разумеется, примеры самостоятельного производства фантастики также обнаруживаются в кинематографиях Чехословакии (анимация К. Земана, две экранизации романа К. Чапека «Кракатит», осуществленные О. Ваврой), Румынии («Украли бомбу» / *S-a furat o bomba*, 1961, реж. Й. Попеску-Гопо), Болгарии («Барьер» / *Бариерата*, 1979, реж. Х. Христов, с определенными жанровыми оговорками), но это все равно единичные явления.

Художественные достоинства упомянутых фильмов можно оценивать по-разному, однако они неизменно вызывали интерес, причем не только у публики соцлагеря, не слишком искушенной кинематографической научной фантастикой, но и на Западе. Так, известно, что «Безмолвная звезда» была перемонтирована в Голливуде и выпущена под другим названием, из чего биограф Лема делает полемический вывод: «Подобные заимствования показывают, в каком зачаточном состоянии тогда пребывало фантастическое кино даже в США» [Волобуев 2023: 290]. Если согласиться с этой мыслью, можно продолжить, что перелом во взгляде на научную фантастику в кино произошел тоже в Америке и был связан с появлением картины «2001: Космическая одиссея» (*2001: A Space Odyssey*, реж. С. Кубрик, 1968). Ставка здесь была сделана не столько на зрелищность (хотя и она, безусловно, имела место), сколько на философичность. Фантастический материал стал поводом для размышлений о человеке и человечности. На территории «восточного блока» в русле этой тенденции были сняты классические фильмы А. Тарковского «Солярис» (1972) по одноименному роману Лема и «Сталкер» (1979) по повести братьев Стругацких «Пикник на обочине», причем в случае последнего нам особенно важно то, что *грань между настоящим и будущим* в экранной фантастике начала заметно стираться. Именно этот аспект представляется едва ли не определяющим в связи с научно-фантастическими фильма-

[1] См. подробнее о «Войне» в нашей статье [Вирен 2023: 97–99].

ми, появившимися в Польше во второй половине 1970-х — первой половине 1980-х гг., о которых пойдет речь ниже. Кстати, в тот же период в США активно развивалось «кино новых приключений» (термин польского киноведа Е. Плажевского), в том числе фантастика С. Спилберга и Дж. Лукаса, и ленты Жулавского и Шулькина иногда рассматривают как «смелый ответ» на них [Kletowski, Marecki 2012: 151–152]. Наконец, следует еще раз подчеркнуть, что мы рассмотрим примеры жанрового направления, нехарактерного для польского кинематографа, и, пожалуй, не будет преувеличением утверждать, что больше никто не снял ничего подобного ни в Польше, ни в других соцстранах.

Утопический проект и проблема власти

Сценарий картины польско-французского режиссера Анджея Жулавского[2] «На серебряной планете» (*Na srebrnym*

[2] Анджей Жулавский (1940, Львов — 2016, Варшава) окончил режиссерский факультет Высшего института кинематографии (ИДЕК) в Париже, где в то время работал его отец Мирослав Жулавский, писатель и дипломат. Вернувшись в Польшу, А. Жулавский был ассистентом у А. Вайды на съемках «Самсона» (*Samson*, 1961), варшавской новеллы «Любви в двадцать лет» (*L'Amour à vingt ans / Miłość dwudziestolatków*, 1962) и «Пепла» (*Popioły*, 1965). Уже первая полнометражная картина Жулавского, психологическая драма о времени оккупации «Третья часть ночи» (*Trzecia część nocy*, 1971), стала событием и обозначила появление в польском кино режиссера-новатора, причудливо сочетающего натурализм и эстетизм, склонного к сюрреалистической образности. Следующая работа «Дьявол» (*Diabeł*, 1972) подтвердила это, но была запрещена цензурой за чрезмерную жестокость. Большую часть своих фильмов Жулавский снял в эмиграции во Франции, где развивал авторские экстремальные подходы к режиссуре в таких лентах, как «Главное — любить» (*L'important c'est d'aimer*, 1975), «Одержимость» (*Possession*, 1981), «Мои ночи прекраснее ваших дней» (*Mes nuits sont plus belles que vos jours*, 1989) и др. Поставил также фильм-оперу «Борис Годунов» (*Boris Godounov*, 1989). Возвращение в Польшу вновь было ознаменовано скандалом из-за выхода «Шаманки» (*Szamanka*, 1996), которую обвиняли в разнузданном эротизме, профанации религиозной символики и дурновкусии. Последним фильмом режиссера стала одноименная экранизация романа В. Гомбровича «Космос» (*Cosmos*, 2015). Сын Жулавского Ксаверий (от второго брака с актрисой Малгожатой Браунек) стал известным режиссером, автором резонансной «Польско-русской войны» (*Wojna polsko-ruska*, 2009) по роману Д. Масловской, а вскоре после смерти отца поставил фильм по его сценарию «Птичий язык» (*Mowa ptaków*, 2019).

globie, 1977/1988) был основан преимущественно на двух романах из «Лунной трилогии» (1903–1911) его двоюродного деда, поэта и прозаика Ежи Жулавского (1874–1915). О драматических перипетиях производственного процесса, завершившегося остановкой съемок и арестом отснятого материала, а также о некоторых прогностических элементах картины мы подробно писали в другой работе и приведем из нее лишь один характерный момент: «…все, что связано с фильмом и его съемочным процессом, оказалось, по словам сценаристки Марии Конвицкой, хорошо знавшей режиссера, “самоисполняющимся пророчеством”: горячее желание Марека победить шернов обернулось провалом — он вернулся проигравшим и был распят. Нечто подобное произошло с картиной и самим режиссером, для которого запрет продолжать съемки стал настоящим ударом» [Вирен 2024: 286]. Таким образом, фиксируется тесная связь между фильмом и режиссерской биографией, что нашло отражение как непосредственно в картине, так и в ее рецепции. В цитируемой статье речь шла преимущественно о соотношениях экранизации и первой части трилогии, носящей название «На серебряной планете». Здесь же сосредоточимся на второй части «Победоносец», которая занимает бóльшую часть экранного времени.

Фильм Жулавского отличает весьма замысловатая повествовательная структура: условно его можно разделить на две части — рассказ о землянах, прибывших на Луну и основавших там поселения, и историю Марека-Победоносца, прилетающего туда с Земли спустя несколько сотен лет. «Первая часть фильма <…> является травестированием присутствующего во всех культурах мифа о началах человечества, особенно в его версии, известной по Книге Бытия. <…> Вторая же явно отсылает к мессианскому мифу» [Majmurek 2010: 181]. Драматургической рамкой при этом служат эпизоды, вдохновленные третьей частью романа под названием «Древняя Земля», время действия которого примерно совпадает с «Победоносцем». Лишь в «Древней Земле» автор литературной трилогии позволил себе достаточно обширные прогнозы относительно будущего нашей планеты. Согласно его концепции, ге-

рои живут в Соединенных Штатах Европы[3], что в «двадцатом столетии <…> казалось далеким и недостижимым идеалом» [Жулавский 1993а: 266–267], а вот список исторических потрясений, которые к этому привели: «страшный, неслыханный, беспримерный разгром Германского рейха Восточной империей, в которую преобразовалась бывшая Австро-Венгрия после захвата принадлежавшей России части Польши и объединения с южнославянскими государствами; неожиданная для всех трехлетняя война могучей Англии, владычицы полумира, с Федерацией Латинских Государств, из которой Британская империя вышла непобежденной, но и не победительницей, после чего рассыпалась, словно зрелый стручок гороха, на несколько самостоятельных государств» [Жулавский 1993а: 267]. Нации перестали иметь значение, люди осознали бессмысленность войн, достигли всеобщего экономического благополучия, машины во многом заменили труд рабочих, однако парадоксальным образом, несмотря на все эти достижения, мало что изменилось: «Да, все были уравнены в правах, было поднято человеческое достоинство, благосостояние и просвещение стали общим достоянием, но души людей уравнять не удалось, а равно и то, что является следствием подобного неравенства — значимость отдельной личности и объем власти, которой она обладает» [Жулавский 1993а: 267]. Прогноз писателя крайне пессимистичен: люди не обрели желанного счастья, а проблема власти по-прежнему остается краеугольной.

Режиссер избегает этих подробностей: в его фрагментарной сюжетной рамке демонстрируется странное, скорее постапокалиптическое пространство, в котором следы научных достижений сочетаются с варварством, а астронавты-интеллектуалы сталкиваются с дикарями, напоминающими древние племена. Однако это в фильме совсем не главное. Жулавский в общих чертах следует фабульному развитию двух первых частей романа, в то же время сжимая многие события,

[3] Нелишне будет отметить, что идея Штатов Европы восходит к польской политической мысли XIX в. Автор благодарен за это замечание Н. М. Филатовой.

опуская сюжетные связки и психологические мотивировки. Смеем утверждать, что без знания первоисточника смотреть почти трехчасовой фильм довольно трудно. Восприятие усложняет еще и то, что некоторые запланированные в сценарии эпизоды вовсе отсутствуют: режиссер не успел снять их до ареста картины и в конце 1980-х гг. принял решение заменить недостающие фрагменты документальными съемками современной Варшавы, сопроводив их собственным закадровым комментарием с пересказом содержания отсутствующих сцен. Впрочем, этот ход придал ленте неожиданное дополнительное измерение, к чему мы еще вернемся.

Как уже упоминалось, трилогия в целом проникнута исключительным пессимизмом. Главный герой первой части (и книги, и фильма) по прозвищу Старый человек (в исполнении Е. Трели) к концу жизни полностью разочаровывается в «лунном проекте»: наблюдая, как новые поколения людей, выросшие уже на Луне, все глубже погружаются в дикость, он тоскует по Земле и мечтает вернуться, хоть это и невозможно. Вторая часть переносит читателей и зрителей на несколько веков вперед. Люди на Луне живут под гнетом коренных обитателей шернов — ужасных человекоподобных чудовищ с крыльями и двумя парами глаз — и надеются на пришествие спасителя с Земли, который расправится с шернами и избавит народ от мук. И он действительно появляется. Наряду с сомнениями в его «подлинности», возникающими у некоторых героев, рождается понимание главного: «…желанное пришествие — это в первую очередь гибель всего, что было, ниспровержение веры ожидания, с которой срослась душа» [Жулавский 1993: 484]. Эти строки предвосхищают будущую трагедию.

Роман «Победоносец» представляет собой эпическое повествование от третьего лица с исключительно малым количеством диалогов. Многие размышления героев уведены в авторский пересказ — очевидно, это философские размышления самого Е. Жулавского о будущем человечества. В книге отчетливо прослеживается эволюция Марека-Победоносца, который поначалу совсем не чувствует себя ни главнокомандую-

щим, ни духовным лидером, однако постепенно свыкается с этими ролями. Он решает помочь лунным людям, причем не только в борьбе с шернами, но и в усовершенствовании социальной системы: «Я вижу среди вас господ и рабов, вижу бедных и богатых, вижу притеснителей и притесненных. Вижу несправедливые, дурные законы, вижу предрассудки и жестокость, вижу потачку тем, кто в состоянии купить себе безнаказанность. Ваши женщины угнетены, а мужья считают, что исполнили свой долг, едва избавив жен от голодной смерти. Когда-то так было и на Земле, но там мы это преодолели, и я верю, что с моей помощью вы тоже научитесь жить иначе» [Жулавский 1993: 543]. Авторские интонации в романе таковы, что с самого начала понятны не только сомнения Марека, но и априорная утопичность этих идей. Победоносцу не удается полностью уничтожить шернов, а попытки сделать жизнь на Луне более справедливой приводят к народному бунту и завершаются публичной казнью главного героя — того, кто еще недавно воспринимался, как бог, сошедший с небес.

В полной мере сохраняя эту сюжетную канву, режиссер также выводит на первый план фигуру Марека-Победоносца, но усложняет ее и дополняет автобиографическими элементами. Внутренний конфликт главного героя переводится Жулавским в иную плоскость. Победоносец (в исполнении А. Северина) практически сразу представлен как человек эмоциональный, нервозный, импульсивный, едва ли не мятущийся интеллигент 1970-х, который в прямом смысле слова мечется в пространстве кадра. Одна из его первых реплик: «Я прибыл сюда, чтобы нести войну, а не мир». И в то же время его мучают вопросы экзистенциального свойства: «Что у меня есть? Кто со мной? Кто я?» Яркой особенностью стиля Жулавского является экстремальный характер и повышенная температура экранного действия, которая обеспечивается, с одной стороны, экспрессивной актерской манерой, с другой — сверхдинамичной камерой, осуществляющей зумирование, наезды / отъезды, панорамирование и проч. Во всех фильмах режиссера герои существуют на грани истерики и

экстатического транса, что поддерживается операторской работой. Актер А. Северин и оператор А. Ярошевич в картине «На серебряной планете» демонстрируют образцовое для поэтики Жулавского взаимодействие. В уста главного героя вложены длинные монологи о вере и отчаянии, правде и лжи, человеческом и животном, не всегда ясные по смыслу, поэтически зашифрованные, иллюстрирующие его метания: «Я был убежден, что любые крайности веры и заблуждения одинаково неоправданны и малозначимы, а в глубине души каждого, в ее ядре, есть доброта. Все есть истина, во всем существующем есть доля истины… Я, как и все, могу делать, что хочу?» — эти слова обращены к прикованному к стене шерну Авию, которому Марек сохранил жизнь (за что впоследствии сам поплатился). Эти сложнейшие и для актера, и для зрителя эпизоды сняты с использованием причудливых резких ракурсов, широкоугольного объектива и иных операторских находок, благодаря которым происходит погружение в мир героя, тогда как значение вербального пласта может уходить на второй план.

В романе разговоры Марека и Авия носят более приземленный характер. Известно, что режиссер включил в монологи главного героя свои дневниковые записи и даже стихи, таким образом отчасти идентифицируя себя с Мареком. Особенно показательно в этой связи то, что он видоизменил и расширил линию взаимоотношений Победоносца с дочерью первосвященника по имени Ихазель (актриса Г. Дылонг). В книге это история *нелюбви* Марека: он фактически отвергает влюбившуюся в него девушку, что приводит ее к сумасшествию и толкает в объятия шерна Авия. В «Победоносце» писатель не упоминает о том, что для его героя полет на Луну был своего рода побегом от земных проблем, в частности, от любимой женщины Азы, главной героини «Древней Земли» (вероятно, это связано с тем, что хронологически это последний роман, вышедший через год после «Победоносца»). Режиссер, в свою очередь, делает выразительный акцент на проблеме взаимоотношений полов, центральной для всего его творчества (она есть даже в первой, военной картине Жу-

лавского «Третья часть ночи» (*Trzecia część nocy*, 1971)). Тема притяжения и отталкивания между мужчиной и женщиной, всегда окрашенная у Жулавского болезненностью и даже патологией, особенно волновала его в момент съемок «На серебряной планете», поскольку он остро переживал развод со второй женой, актрисой М. Браунек (для нее среди прочего стали травмирующими съемки в фильме «Дьявол» (*Diabeł*, 1972/1988), который был запрещен польской цензурой за исключительную жестокость и послужил причиной эмиграции режиссера во Францию). С известной долей спекулятивности можно сказать, что подчеркнуто эротический характер отношений Марека и Ихазели, его обсессивное влечение к ней (в отличие от книги) и переживания об оставленной на Земле Азе связаны с личной драмой режиссера. Впрочем, в романе обнаруживается мотив, позволяющий говорить об определенном родстве взглядов или, точнее, об источнике вдохновения для Жулавского в линии Ихазели и шерна: «Ихазель упала ничком, а он распростер широкие черные крылья, ступил ей одной ногой на светлую голову и запустил когти в рассыпчатое золото ее волос» [Жулавский 1993: 682]. Как не вспомнить, читая эти строки, что следующий фильм Жулавского «Одержимость» (*Possession*, 1981), снятый в немецко-французской копродукции, повествует о женщине, изменяющей мужу с омерзительным монстром, напоминающим шерна из «Лунной трилогии».

В романе присутствует возникающее у Марека сомнение в справедливости уничтожения шернов, ведь именно они всегда жили на Луне, именно они построили там потрясающие города и роскошные жилища. Режиссер обостряет эту проблему двумя способами. Во-первых, в фильме проговаривается мысль, что люди смотрят на шернов как на собственное отражение, на другую (пусть и темную) сторону своей личности. Во-вторых, эпизод взятия города шернов, снятый в Кракове, подчеркивает могущество шернов и жестокость людей, разрушающих старинные постройки, — эти кадры словно взяты из фильма о Второй мировой войне: «…его (Марека. — *Д. В.*) появление на Луне не благословением обер-

нулось, а невознаградимой, ужасной катастрофой, каким-то наглым вмешательством в естественное, медленное развитие этого мира и людей…» [Жулавский 1993: 689].

Для писателя ключевой стала проблема власти, которая, как оказывается, невозможна без насилия: ликвидации врагов, обеспечения охраны, принуждения людей выполнять новые законы. Марек всеми способами противится этому и больше всего мечтает вернуться на Землю, однако прежде все же осуществляет попытку, приводящую к его смерти: «Жестокосердный и распущенный, начал он кровью обозначать предел властвования своего» [Жулавский 1993: 696]. Режиссер опускает подробности и показывает финал истории — распятие Марека на кресте, стоящем на берегу моря. Евангельские коннотации здесь очевидны, в книге их даже больше (новый властитель Севин, предавший Марека, «умывает руки»)[4]. А. Жулавский идет дальше по сюжету и в финале связывает историю Марека с линией его друга Яцека, прибывающего на Луну и становящегося свидетелем казни. В неснятых сценах планировалось показать смерть и воскрешение Яцека и… девушку, «так похожую на Ихазель»[5]. Режиссер пересказывает содержание отсутствующего финала на фоне кадров оживленного центра Варшавы, завершая фильм краткой историей его запрета и своим автопортретом, отражением в витрине, со словами: «Небольшая драма этого фильма и великая, благородная драма нашей жизни будут переплетаться и дальше в общую сеть взлетов и падений». Таким образом Жулавский акцентирует значение собственной фигуры для понимания картины, ее действительно драматичной истории, а также связь с современностью. Совмещение игрового кино с документальным в конце 1980-х гг. вряд ли могло кого-то удивить, однако использование формы режиссерского дневника как

[4] Вероятно, имя главного героя было выбрано также неслучайно, ведь апостол Марк (по-польски Marek), один из евангелистов, был убит язычниками. Образ Старого человека, в свою очередь, рождает ветхозаветные ассоциации. Христианские параллели напрашиваются, однако мы не склонны считать их определяющими для содержания как романов, так и фильма.

[5] Цитата из звуковой дорожки фильма.

субститута отсутствующих фрагментов, несомненно, было новаторским решением и, возможно, в какой-то степени предвосхитило появление и распространение жанра автофикшн, столь популярного в литературе последних лет[6]. В ленте «На серебряной планете» при желании можно обнаружить параллели с социально-политической ситуацией ПНР конца 1970-х гг., намеки на проблемы системы и власти, хотя звучание этого произведения универсально. В документальном фильме о съемках блокбастера Жулавского с характерным названием «Побег на серебряную планету» (*Ucieczka na Srebrny Glob*, реж. К. Микурда, 2021) звучит мысль, что работа над этим проектом была для режиссера возможностью убежать и от серой реальности Польской Народной Республики, и от собственных проблем — подобно тому, как Марек сбежал на Луну. Более глубокую связь с текущей действительностью мы увидим в научно-фантастических фильмах Петра Шулькина.

The Future is Now

Имя режиссера Петра Шулькина[7], в отличие от Жулавского, почти неизвестно в России, да и в Польше он до последнего времени находился на периферии киноведческих интересов. Между тем его работы принадлежат к категории экспериментов и не похожи ни на какие другие. Шулькин

---

[6] Здесь можно вспомнить, что позднее Жулавского нередко упрекали в том, что в своих литературных произведениях он часто мифологизировал собственную биографию и искажал факты.

[7] Петр Шулькин (1950, Гданьск — 2018, Варшава), еще будучи студентом Лодзинской киношколы, обратил на себя внимание нетипичным взглядом на проблемы художественной формы, стремлением преодолеть привычные границы видов кино, в том числе приближая его к практикам современного изобразительного искусства. На протяжении почти десяти лет он снимал короткометражные ленты, большинство из которых были отмечены призами на польских и зарубежных фестивалях (Мангейм, Триест, Оберхаузен). Тем не менее настоящую славу и особое место в истории польского кино ему обеспечила фантастическая тетралогия 1980-х гг., о которой идет речь в работе. В 1990-е гг. Шулькин в основном снимал фильмы для «Театра телевидения» и преподавал в родной киношколе. Последней работой режиссера стала экранизация пьесы А. Жарри «Король Убю» (*Ubu Król*, 2003). Кроме того, он является автором нескольких книг, а также статей и эссе.

начинал работать в 1970-е гг. и снял целый ряд короткометражек, среди которых были и игровые («Девушка и черт» / *Dziewcę z ciortem*, 1975), и документальные («Женщины за работой» / *Kobiety pracujące*, 1978), и даже анимационные («Copyright Film Polski MCMLXXVI», 1976). Во всех них очевидно стремление автора к авангардности языка и поиску новых форм, к гротескному изображению действительности и смешению поэтик. Именно так Шулькина воспринимали на первом этапе его карьеры. Знаменитым же, причем не только в Польше, но и за рубежом, режиссер стал в 1980-е гг. благодаря так называемой фантастической тетралогии. Необходимо сразу оговориться, что сам режиссер категорически не соглашался с этим определением. В начале 2010-х гг. польские киноведы П. Клетовский и П. Марецкий взяли у него большое интервью, опубликованное в виде книги. В ней они, в частности, пытались вписать творчество Шулькина в направление социологической фантастики, которая получила развитие в Польше в те же годы, когда режиссер работал над тетралогией[8]. Однако, вспоминая о встречах с представителями этого литературного течения, он говорил: «…меня поразило, что они хотели прибегать не к метафоре, а к камуфляжу. Метафора не была их языком, а для меня она была основой деятельности» [Kletowski, Marecki 2012: 131]. И далее: «В моих фильмах меня никогда не интересовал научно-фантастический уровень. Это было лишь освобождение от режима реалистического повествования» [Kletowski, Marecki 2012: 199]. Будучи человеком ироничным, строптивым и резким,

[8] Говоря об этом направлении, представители которого противопоставляли себя С. Лему и вдохновлялись иберoамериканской литературой, интервьюеры ссылаются на монографию Роберта Клементовского [Klementowski 2003], писавшего так: «…литература должна [была] диагностировать конфликты, которые одновременно придают ей самой смелости. Разница лишь в том, что эта литература носит фантастическую маску, однако на самом деле является описанием той, конкретной реальности» (цит. по [Kletowski, Marecki 2012: 131]). Речь идет о творчестве таких авторов, как Я. Зайдель, Э. Внук-Липиньский, М. Паровский и др. В их произведениях на первый план выходила замаскированная под фантастику констатация социальных проблем второй половины 1970-х гг., когда экономический и политический кризис в стране становился все более явственным.

а в конце жизни нелюдимым, Шулькин предложил интервьюерам альтернативное определение своего творчества — *асоциальная фантастика*. Его, конечно, следует воспринимать в большей степени как шутку асоциальной личности, каковой считал себя режиссер.

Сценарий дебютного полнометражного фильма Шулькина «Голем» (*Golem*, 1980) был написан режиссером совместно с кинокритиком Т. Соболевским, познакомившим его с одноименным романом Г. Майринка (в чем признался сам Шулькин: «[Соболевский] сказал, что это книга, о которой мне стоит подумать. Я попытался ее прочесть, но это оказалось невозможно. Запутанный, сумасшедший текст…» [Kletowski, Marecki 2012: 122]). Фильм снимался и вышел на экраны в преддверии триумфа «Солидарности», но пронизан гнетущей атмосферой и мрачными предчувствиями. Действие происходит в мире после ядерного взрыва, однако фрагменты городского пейзажа мало чем отличаются от тогдашней действительности: слабоосвещенные улицы, обшарпанные дома, грязные подъезды, тесные квартиры, в которых сами собой открываются окна… Визуальный эффект усилен сепией.

В центре повествования — история человека (М. Вальчевский), ставшего результатом эксперимента тоталитарной системы по (вос)созданию людей. На протяжении всего фильма за главным героем удаленно наблюдают врачи (их консилиумы выполняют функцию сюжетных перебивок и сняты на черно-белую пленку). В «Големе» Шулькина почти нет фантастических эффектов — это, скорее, психологический хоррор о манипуляции людьми, где все герои в той или иной степени безумны и пугающи, а однозначные сюжетные интерпретации затруднительны. Существенную роль играет театрализованное пространство кадра, выстроенное в экспрессионистском ключе художником З. Варпеховским, знаковой фигурой польского неоавангарда, перформера, часто работавшего с режиссерами-экспериментаторами. Здесь у Шулькина впервые появляется мотив телевидения как инструмента манипуляции (в сцене записи концерта, где толпа слушателей оказывается фикцией). Главный же конфликт заключается

в том, что протагонист начинает выходить из-под контроля, бунтует в попытках разобраться в собственной идентичности. Обвиненный в убийстве соседа, после двух лет в тюрьме он выходит на свободу и, вначале присоединившись к оркестру, в финале становится рупором пропаганды: на титрах дано его выступление на митинге, где он заявляет, что власть не проводит никаких экспериментов над людьми.

«Голем» был своего рода прологом для трилогии Шулькина 1980-х гг., объединенной как научно-фантастическим жанром, так и многими темами, мотивами и образами, переходящими из фильма в фильм. Картина «Война миров. Следующее столетие» (*Wojna światów. Następne stulecie*, 1981) открывается посвящением Г. Уэллсу (некоторые мотивы из его одноименного романа легли в основу фильма) и О. Уэллсу, великому американскому кинорежиссеру, который в 1938 г. осуществил радиопостановку «Войны миров». В этом двойном посвящении помимо несомненного уважения к обоим творцам, кажется, есть и элемент игры. Сочетание кошмарности показываемых событий и ироничной авторской интонации вообще характерно для всех трех лент.

Действие «Войны миров» разворачивается в недалеком будущем — в конце декабря 2000 г., и экранную реальность отличают от позднесоциалистической повседневности разве что вездесущие надписи на английском языке. Лишь упоминавшееся в «Големе» телевидение теперь оказывается в фокусе внимания режиссера: главный герой «Войны миров» — популярный телеведущий Айрон Идем (Р. Вильхельми). Примечательно, что годом ранее Вильхельми сыграл роль радиоведущего в «Ночном мотыльке» (*Ćma*, реж. Т. Зыгадло, 1980), но если там он был «врачевателем душ», то здесь он «властитель умов» — хотя на самом деле многие люди, как станет ясно позднее, ненавидят его, справедливо считая пропагандистом. Сюжет картины выстроен вокруг прибытия на Землю марсиан: землянам приказано радоваться этому факту, демонстрировать дружественный настрой и добровольно-принудительно сдавать кровь. Главный герой вопреки своей воле становится проводником правительственного

курса, но это не спасает его от личного краха: жену похищают, квартиру громят и отнимают, а в итоге отстраняют от ведения программы. Кажется, лишь теперь Идем осознаёт, насколько вездесущ: повсюду на улицах расставлены телеэкраны, и даже в исповедальне, куда он приходит в порыве отчаяния, на месте ксендза оказывается монитор с изображением самого Идема… Его поселяют в ночлежку, при этом режиссер не отказывает себе в удовольствии обозначить свое собственное положение в мире будущего вместе с «маргиналами», выброшенными на обочину: на одной из соседних коек написано Peter Shulkin.

Не проговоренный вслух бунт Идема выливается в его пламенное выступление во время шоу, на съемки которого он пробирается хитростью. «Перестаньте быть стадом тупых баранов!» — вопиет герой, не подозревая, что впоследствии монтаж поможет до неузнаваемости исказить смысл его разоблачительного высказывания. Марсиане внезапно улетают, и властный нарратив круто меняется. Теперь они становятся символом угрозы, а Идема ждет суровая кара за участие в пропаганде. Его расстрел снимают на камеру, однако здесь происходит «чудо»: на экране монитора герой падает на пол, а в действительности целый и невредимый выходит из ангара — и кадр заливается белым светом. С подобным неоднозначным, обманчиво оптимистичным финалом мы еще столкнемся у Шулькина. Пока же важно сказать, что в момент выхода (а премьера состоялась лишь в 1983 г., после запрета, последовавшего вскоре за разрешением) «Войну миров» интерпретировали и как предсказание военного положения, введенного в ПНР в декабре 1981 г., и как протест против СССР — в том числе через созвучие в польском слов «марсиане» и «русские» (*Marsjanie — Rosjanie*). Эти параллели, от которых автор решительно дистанцировался, просматриваются, однако сейчас на первый план выходит горькая констатация вседозволенности власти и подчиненности им средств массовой информации, транслирующих актуальную повестку и способных изменить вектор в любую минуту. «В обоих фильмах “неопрятный *science fiction*” Шулькина скомпонован

из элементов, перенесенных непосредственно из ландшафта тогдашней Польши, отношения между людьми основаны на принципе “слабый — сильный”, анонимная власть манипулирует человеческой массой при помощи телевидения, — подытоживал историк кино Т. Любельский, отмечая также сходство с доминировавшим в конце 1970-х гг. направлением польского кино. — Как и в канонических произведениях “кино морального беспокойства”, лишь главные герои пытаются сохранить чуткость и независимость» [Lubelski 2009: 405].

Военное положение было окончательно отменено в июле 1983 г., что, разумеется, не означало отмены цензуры. Большинство художников явственно ощущало давление сверху, многие эмигрировали, пусть и временно, а те, кто остались, снимали фильмы или весьма депрессивные («Без конца» / *Bez końca*, реж. К. Кесьлёвский, 1984), или эскапистские, хоть и с разным знаком (развлекательно-коммерческие vs. лирико-философские, как А. Бараньский). В этот сложный период Шулькин парадоксально оказался на пике мастерства, что было исключением из правила: мало кто из польских кинематографистов был настолько успешен в тяжелый период после военного положения. К тому уровню профессиональной интенсивности, которой режиссер достиг в середине 1980-х (несмотря на то, что цензура, естественно, затронула и его), он уже не вернулся: после трансформации 1989 г., постоянно конфликтуя с коллегами по цеху, он снял лишь две полнометражные кинокартины, а в основном работал на ТВ.

Фильмы «О-би, о-ба. Конец цивилизации» (*O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, 1984) и «Га-га. Слава героям» (*Ga-ga. Chwała bohaterom*, 1985)[9] развивают тематические и эстетические принципы двух предыдущих, а также составляют интересную для сравнения пару. Они похожи стилистически, но сильно отличаются по интонации и месседжу. Для них, как и для всей тетралогии в целом, характерна прочная сценарная конструкция, они и сегодня кажутся живыми и дина-

[9] По свидетельству Т. Любельского, «придумать оба названия автору помогли первые неартикулированные слова, произнесенные его маленькими детьми» [Lubelski 2009: 465].

мичными, хотя повествование фрагментарно и делится на порой не связанные между собой эпизоды. Кроме того, все эти фильмы отличает серьезная визуальная проработка: они формально безупречны, что касается и операторских приемов, и художественных решений (включая грим, костюмы, свет), и монтажных находок.

В «О-би, о-ба» представлен мир после ядерной войны — это пространство, которое делится на две части (как в упоминавшемся «Метрополисе»). В одной, привилегированной, живет главный герой Софт (Е. Штур в нетипичной для себя роли), в другой — масса, пребывающая в ужасных условиях. Люди вынуждены подчиняться приказам некоей верхушки, хотя верхушка уже не в состоянии отдавать их. Софт — бывший идеолог, утративший свою силу и превратившийся в рефлексирующего интеллигента (отсюда значимое имя): какое-то время назад он придумал миф, что однажды всех спасет ковчег, но теперь уже не скрывает, что ничего подобного не случится. Звуковым лейтмотивом является передаваемое через мегафоны сообщение: «Ковчег не существует и никогда не прибудет», — тем не менее люди настолько верят в этот символ, что продолжают жить надеждой, хотя ежедневно умирают десятками. Постепенно утрачивая силу, идея ковчега все равно остается смыслообразующей, объединяющей людей. Как говорит один из героев: «Ковчега нет, но он может быть, и в этом заключается его величие. Пустоту нужно заполнить».

Как и в предыдущих фильмах, важнейшим элементом является пространство, не до конца поддающееся расшифровке: оно похоже на подземелье, хотя вроде бы речь идет о горе, накрытой бетонным куполом, за пределами которого ядерная зима. Еще одна важная локация — бар, куда приходят представители верхушки, он выдержан в кислотно-неоновой эстетике 1980-х, что сильно контрастирует с визуальным решением всего фильма, который постепенно стремится к монохрому (а в финале становится почти черно-белым). В этом отдельно существующем неоновом баре живет любовь главного героя, проститутка Геа (К. Янда). Выдающаяся польская

актриса появляется в трех картинах тетралогии и варьирует примерно один и тот же образ роковой женщины, падшей спасительницы — разве что в «Войне миров» она одновременно и похищенная жена Идема, и проститутка, у которой он находит утешение и покой.

Шулькин показывает в «О-би, о-ба» тотальное разложение системы, в которой даже управляющие ею люди не верят в какие-либо перемены и смиренно ждут конца. Мы видим, как каждый по-своему сходит с ума: хозяева квартиры, где живет Геа, бывшие богачи, создают у себя дома аналог ковчега с животными; герой К. Майхшака придумывает холодильник, где смогут спрятаться избранные, если купол треснет; человек, отвечающий за уничтожение книг, рассказывает Софту, что перемолотая целлюлоза — это то, чем питается толпа. Любопытно, что в библиотеке для предупреждения будущих поколений остаются только книги о мифических бурах, являющихся корнем вселенского зла и причиной ядерной войны.

Придуманный Шулькиным финал представляет собой многоуровневую метафору. Купол трещит по швам, и обитатели горы бегут на свет… С одной стороны, разрушение купола кажется безусловным освобождением — ведь очевидно, что никакого ковчега нет, а самолет, на котором надеялся улететь Софт, давно разобрали на части и делают из него монеты. С другой стороны, это смерть, ведь за пределами купола царит ядерная зима. «Не является ли мотив ковчега идеальной аллегорией того, что произошло в Польше после 1989 года? — с публицистическим запалом вопрошает критик. — Не разменяли ли мы <…> обещание социальной революции, равенства и свободы, которое несла с собой первая “Солидарность”, на обещание потребительского рая?» [Majmurek 2010: 189].

Открытию неба сопутствует иррациональная надежда. Ее усиливает то, что, выйдя за пределы купола, главный герой встречается с любимой, недавно погибшей. Впрочем, понятно, что эта встреча происходит уже не в реальном мире. В этот момент герой словно раздваивается (тело и душа?): Софт улетает вместе с Геа на воздушном шаре, но они же смотрят на него самого, остающегося внизу и уходящего в белую

пустоту, как Идем в «Войне миров»… В итоге призрачная надежда оборачивается глубоко пессимистичным выводом — в отличие от следующей картины.

Если в «Големе» и «О-би, о-ба» речь идет о постапокалиптическом мире, то в «Войне миров» показано совсем скорое будущее, а в «Га-га» эта линия продолжена, и тут особенно заметно, что мир, который создает на экране Шулькин, отчетливо напоминает эпоху позднего социализма. Это касается и внешнего вида домов, квартир, машин, людей, и модуса человеческого общения, в котором доминируют недоверие, унижение, вездесущее хамство, постоянное лицемерие. Здесь все несовершенно и все не работает. Шулькин традиционно сопротивлялся поверхностным сравнениям, недаром тут так много вывесок на английском (условный Запад) и известных цитат на немецком (в одной из главных сцен на стадионе растянут баннер «Ordnung muss sein»), а не, например, на русском. «Га-га» можно рассматривать как метафору социалистической системы на финальном этапе развития, но фильм, безусловно, глубже. В центр «О-би, о-ба» была поставлена масса — теперь режиссер переводит фокус на личность.

«Га-га» повествует об осужденном Скоупе (Д. Ольбрыхский), попадающем с Земли на планету Австралия-458. Вначале он не знает, какова цель этого путешествия. Все местные обитатели называют его Героем и воспринимают как исключительную личность в обществе, основанном на унижении. Вскоре выясняется, что Скоуп должен совершить преступление, за которое его распнут на стадионе — своеобразной Голгофе, где уже готовы три столба, при этом упоминается, что центральный столб будет пустовать, ибо кандидата ждут, но он все не появляется. Напрашивается параллель с Победоносцем у Жулавского, хотя сам Шулькин упоминал иной источник вдохновения: «Этот фильм рассказывает о действительности, в которой власть говорит языком Католической церкви, переделанным на манер и в пользу тоталитарной системы. <…> Экзистенциальная ситуация берет начало в прекрасном, минималистичном ядре, коим является киноновелла Пазолини “Овечий сыр”» [Kletowski, Marecki 2012: 215].

Стоит отдельно сказать об игре с актерскими амплуа. Ольбрыхский исполняет, на первый взгляд, нехарактерную для себя роль молчаливого, внешне совсем не героического человека (хотя можно вспомнить, что в том же году выходит «Секерезада» (*Siekierezada*, реж. В. Лещиньский, 1985) с вариацией образа отшельника). Его Скоуп внутренне сопротивляется всему происходящему на планете. Разумеется, он не хочет совершать преступление и не хочет быть распятым, однако ради спасения проститутки[10] (К. Фигура), в которую влюбился, ему приходится ограбить банк и даже убить человека. Е. Штур, сыгравший в предыдущем фильме разочарованного и отчаявшегося Софта, здесь будто возвращается в свою стихию: его чиновник Худой, экспрессивный, витальный и отталкивающий, напоминает распорядителя бала из одноименного шедевра «кино морального беспокойства» (*Wodzirej*, реж. Ф. Фальк, 1978). В свою очередь, диалоги героев Ольбрыхского и Штура в серой комнате с голыми стенами заставляют вспомнить допросы из более ранней, сталинской эпохи, показанные в ленте «Допрос» (*Przesłuchanie*, реж. Р. Бугайский, 1982 / 1989), в тот момент еще запрещенной.

Деморализованное общество, представленное в «Га-га», живет жаждой образцового наказания. Именно за это любят героев, прибывающих с других планет: они могут и должны совершить зрелищное преступление и потом не менее зрелищно понести за него наказание. Казалось бы, после «О-би, о-ба» ничего хорошего в финале тетралогии быть не может — тем не менее Шулькин предлагает зрителю хеппи-энд: Скоупу удается сбежать вместе с возлюбленной. Финальный титр гласит: «…они жили долго и счастливо и дали начало новой цивилизации…». Если учесть, что главным желанием героя после визита на Австралию-458 было оказаться на любой планете, где нет людей, концовка выглядит ироничной и даже

[10] Шулькина не раз упрекали в том, что женские образы в тетралогии весьма однотипны. Режиссер объяснял это так: «Героини-проститутки — это транспозиция воплощения библейской Магдалины, присутствие которой рядом с Христом во время Тайной Вечери выражает все ее тайное преображение» [Kletowski, Marecki 2012: 211].

издевательской, но все же дает некоторую надежду. Кроме того, для Шулькина это был концептуальный ход. Тетралогия сама развивалась так, что ее пришлось довести до тотального гротеска и абсурда, а внешние обстоятельства лишь усугубляли эту внутреннюю динамику: «Эти четыре фильма должны были завершиться гротеском, ибо дальше идти было нельзя… <…> …нельзя было продолжать этот разговор серьезно, поскольку материал не поддавался, не выдерживал серьезного разговора. Реальность вокруг меня становилась абсурдной, и единственной реакцией на это стало обращение к абсурду» [Kletowski, Marecki 2012: 235][11]. В противоположность вышесказанному польский киновед М. Пшилипяк считает этот финал «самым угнетающим: в полностью искусственном, абсурдном мире “Га-га” финальный смех может родиться только от горечи и бессилия» [Lubelski 2009: 466]. Ему вторит Я. Маймурек в статье о сюрреализме в польском научно-фантастическом кинематографе: «На самом деле выводы, следующие из <…> фильмов Шулькина (и Жулавского), глубоко пессимистичны. В них показана “железная клетка современности” в гнилом и проржавевшем состоянии, которая никак не хочет развалиться от пожирающей ее ржавчины. При этом любая фигура бунта против этой тюрьмы <…> кажется безуспешной, обреченной на провал, еще больше загоняющей нас в клетку» [Majmurek 2010: 187]. Так в фильме одновременно звучат обертоны разных эпох, а в финале мы все равно думаем о современности.

Действительно, называть фильмы Шулькина научно-фантастическими или антиутопическими (а за рубежом, где режиссер получил множество наград, причем больше, чем на родине, их воспринимали именно так) — упрощение. Они допускают трактовки в злободневном ключе, однако мы смотрим их сегодня совсем не поэтому: режиссера волнуют вечные вопросы о сущности человеческого, об этике и морали, о власти и личности. Названия двух последних частей три-

[11] У режиссера имелось и шутливое объяснение: «…этот финал был сделан по заказу моей жены, которая сказала: “Петр, хоть раз напиши сценарий, который закончится хеппи-эндом”» [Kletowski, Marecki 2012: 175].

логии будто намекают зрителю, что не надо воспринимать их всерьез, хотя это лишь игра — Шулькин предельно серьезен, что не мешает ему оставаться ироничным[12].

В завершение нелишне отметить, что фильмы, которые можно отнести к жанру философской научной фантастики, на закате коммунистической эпохи возникли и в СССР. К. Лопушанский в картинах «Письма мертвого человека» (1986) и «Посетитель музея» (1989) создал образы, перекликающиеся и с Тарковским, и с Жулавским, и с Шулькиным. И если «Письма…» были напрочь лишены надежды, подобно «О-би, о-ба», то в «Посетителе музея» отчетливо проявились христианские мотивы (очевидные у Жулавского, но также у Шулькина в «О-би, о-ба» и «Га-га»): главный герой в мире, пережившем экологическую катастрофу, фактически становится мессией. Еще одним знаковым произведением перестройки стали «Дни затмения» (1988) А. Сокурова, снятые по мотивам повести Стругацких «За миллиард лет до конца света» и погружающие зрителя в тотальное безвременье в туркменской пустыне. Все перечисленные ленты появились в переходную эпоху, когда прежние системы, казавшиеся незыблемыми, начинали рушиться, а повседневная жизнь становилась все более туманной, хрупкой и непредсказуемой. Польские режиссеры были склонны не столько прогнозировать (хотя предсказания порой и происходили), сколько диагностировать болевые точки и вновь обращаться к универсальным гуманистическим ценностям, которые, как они надеялись, спасут человечество от гибели.

Литература

Вирен 2023 — *Вирен Д. Г.* Копродукции в кино «Восточного блока» и проблема границ // Balcano-Balto-Slavica и семиотика / Отв. ред. И. А. Седакова, ред. А. Б. Ипполитова. М., 2023. С. 91–101.

[12] Заметим на полях, что в это же время в Польше появляются фантастические фильмы Ю. Махульского «Секс-миссия» (в советском прокате «Новые амазонки», *Seksmisja*, 1983) и «Кингсайз» (*Kingsajz*, 1987), в которых именно ирония, юмор и гротеск выходят на первый план.

Вирен 2024 — *Вирен Д. Г.* «На серебряной планете»: роман — экранизация — фильм о фильме // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С. 279–289.

Волобуев 2023 — *Волобуев В.* Станислав Лем — свидетель катастрофы. М., 2023.

Жулавский 1993 — *Жулавский Е.* Победоносец / Пер. с пол. А. Щербакова // Жулавский Е. Лунная трилогия: Романы. СПб., 1993. С. 471–720.

Жулавский 1993а — *Жулавский Е.* Древняя Земля / Пер. с пол. Л. Цывьяна // Жулавский Е. Лунная трилогия: Романы. СПб., 1993. С. 251–470.

Klementowski 2003 — *Klementowski R.* Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70 i 80. Toruń, 2003.

Kletowski, Marecki 2012 — *Kletowski P., Marecki P.* Piotr Szulkin. Życiopis. Kraków, 2012.

Lubelski 2009 — *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice, 2009.

Majmurek 2010 — *Majmurek J.* Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne // Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim / Pod red. K. Wielebskiej, K. Mikurdy. Kraków; Warszawa, 2010. S. 164–189.

ГЛАВА 4

СОВЕТСКОЕ ВИЗИОНЕРСТВО

DOI: 10.31168/7576-0535-7.10

Н. В. ЗЛЫДНЕВА
(Москва)

ТРЕВОЖНЫЕ ОЖИДАНИЯ: СОВЕТСКАЯ ЖИВОПИСЬ НАКАНУНЕ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА»

Аннотация: В настоящем исследовании описан ряд дискурсивных практик художественного изображения (фигуративной живописи), которые обозначили переход советского общества конца 1920-х гг. к эпохе сталинского террора середины 1930-х. Показывается, как на уровне поверхностных структур (сюжета, композиции и манеры письма) проявляются скрытые смыслы и реализуется глубинный message произведения. Множественная оптика позволяет, отвечая на главный вопрос — о способности искусства предвидеть будущее, — затронуть широкий круг узловых проблем: отношения искусства и власти, риторики насилия. Материалом работы явилось творчество известных и мало знакомых широкому кругу читателей художников разных направлений — от К. Малевича и П. Филонова до Б. Голополосова и А. Глускина.

Ключевые слова: советская живопись, 1920-е гг., прогностические механизмы, дискурс власти, архаические стереотипы, экспрессионизм.

Человеку свойственно желание заглянуть в будущее — свое, своего окружения, человечества в целом. Однако случаются времена, когда такая потребность становится особенно острой. Это происходит в кризисные эпохи социальных / природных катаклизмов, когда на травматический опыт недавнего прошлого накладывается мрачное предчувствие еще более тяжких потрясений в ближайшем будущем. Такого рода эпохой стал период 1920-х — начала 1930-х гг. в советской России. Совсем недавно отгремели бурные годы Первой мировой и гражданской войн, двух революций, большевистского переворота. Почти пройдены уже были испытания голодом, разрухой и грабежами, но память о недавней катастрофе была еще очень остра. Все это не могло не отразиться на психологическом климате в стране, тем более что последствия катастрофы длились и длились. Этот опыт едва ли мог быть

преодолен в одночасье — а впереди маячили уже новые угрозы: еще предстояло пройти и более жестокий голод, и разрушенные крестьянские хозяйства, и массовые репрессии.

Предсказание будущего — удел прогностической политэкономии, социальной психологии, наук об экологии. В архаические времена эту функцию исполняли оракул, прорицатель или прозорливый старец. В народной культуре существуют отлаженные ритуалы и механизмы «предсказания» погоды, будущего урожая, войн и эпидемий, а также отдельных человеческих судеб. Массовое сознание «обслуживается» гадалками, магами и экстрасенсами. Художественная культура тоже не стоит в стороне от такого рода искушений: история изобразительного искусства и литературы дает многочисленные примеры поразительных интуиций, открывающих завесу завтрашнего дня. Так, весь русский символизм жил ожиданием краха миров. Полны смутных намеков и мрачных предсказаний тексты Андрея Белого и Александра Блока. Авангард — не только кубофутуризм и беспредметничество в России, но и итальянский футуризм, и ранний немецкий экспрессионизм — предвидел ужасы Первой мировой войны: взорванный мир предстал в виде многогранников осколочной формы в живописи беспредметников, в мотивах девиантной телесности, в наступлении машин на живую органику тела в эпоху конструктивизма, абсурдных видений сюрреалистов в пограничных состояниях психики. Велимир Хлебников на основе рассчитанных им исторических циклов (позитивных и негативных событий русской истории) предсказал время революции 1917 г. Общим ощущением катастрофы насыщен живописный «манифест» К. Малевича — знаменитый «Черный квадрат», опустивший занавес на сцене европейской истории искусства, но при этом и обозначивший более широкий контекст: предощущение эпохи бифуркации в мировой художественной культуре. Размышлявшие о будущем писатели вольно или невольно угадывали очертания наступающей эпохи в своих антиутопиях — будь то нацизм в романе К. Чапека «Война с саламандрами» (*Válka s mloky*, 1936) или тоталитаризм в романе Е. Замятина «Мы» (1924). Разоблаче-

ние социального проекта, обреченного на неудачу, в повести Андрея Платонова «Котлован» (написан в 1930, впервые опубликован в 1968 г.) может быть поставлено в тот же ряд. Хотя сам по себе жанр антиутопии — это все же некий побочный продукт прогностической функции, ведь речь идет не столько о критическом взгляде на современность и ее ближайшее будущее, сколько о некой регистрации, в силу особой сенсорной чуткости искусства, подземных толчков социальных землетрясений. При этом, разумеется, антиутопия Дж. Оруэлла — его роман «1984» (1948) — демонстрирует поразительную проницательность в отношении режимов, которые установятся после Второй мировой войны в Восточной Европе. Предчувствия охватившего мир карнавала смерти — недавней пандемии Covid-19 — можно увидеть и в фильме-прорицании «Джокер» (*Joker*, 2019, реж. Т. Филлипс). В голливудском кинематографе («Армагеддон» / *Armageddon*, 1998, реж. М. Бэй; «Побег из Нью-Йорка» / *Escape from New York* Д. Карпентера, 1981, и другие) события 11 сентября 2001 г. — крушение башен-близнецов в Нью-Йорке в результате террористического акта — воспринимаются как точно угаданное будущее.

Бесчисленны примеры интуиции художников в отношении себя и своих близких: как известно, М. Врубель предсказал гибель своего сына, а В. Ван Гог — собственную смерть. Сложнее с прозрениями художников в «речи» самой фигуративной живописи. Предсказания тут, чаще всего, непреднамеренные, но они задаются спецификой коммуникативной функции изображения в целом, то есть, его способностью формировать, по Р. Барту, «сообщение без кода». Это означает, что визуальный ряд воспринимается человеком как чувственное «узнавание реальности», что с одной стороны, является иллюзией (ведь эта реальность сконструированная), а с другой — открывает широкое (особенно по сравнению с вербальным сообщением) поле для индивидуальной интерпретации, выстраивая обращение, словно адресованное лично зрителю. К тому же в силу своей семиотической природы, а именно превалирования иконического над символическим (которые, впрочем, существуют в неразрывной

связке друг с другом), сюжетное изображение способно фиксировать прошедшее и/или настоящее, но никак не будущее, вторжение в которое возможно скорее в искусствах, оперирующих временем, а не пространством — литературе, кино. Так, картины «Последний день Помпеи» К. Брюллова, «Свобода, ведущая народ» Э. Делакруа или серия гравюр «Бедствия войны» Ф. Гойи представляли эпизоды событий, случившихся в далеком или в более близком прошлом — повествуя, соответственно, о природной катастрофе в Древнем Риме, социальной революции во Франции XVIII в., войне между Испанией и Францией в начале XIX в. Однако аллегорический смысл каждой из композиций переносил современника в настоящее, содержал некий завуалированный подтекст, выражающий отношение художника к актуальным события в его стране, их философское обобщение. Таков — насколько можно судить — был сознательный замысел этих мастеров кисти и резца. Между тем нынешний зритель по прошествии многих лет видит здесь нечто дополнительное: ему доступно то, что было естественным образом скрыто от глаз художников — а именно подспудное знание о последующем развороте истории. Мы воспринимаем произведения этих художников сквозь призму их способности не только фиксировать коллективную память, но и прозревать будущее. Так, «Капричос» Ф. Гойи — это плач обо всех страданиях людей, переживших войну, и потому спустя века они нашли отклик в среде немецких экспрессионистов, «Последний день Помпеи» через столетие передаст эстафету «Древнему ужасу» Л. Бакста, картине, которая стала своего рода манифестом мрачных символистских предчувствий, а полотно И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (не случайно получившее в народе название «Иван Грозный *убивает* своего сына») ознаменовало приближающуюся эру кровавых революций и большевистского террора в России начала XX в. Таким образом, мы имеем дело со сложным переплетением в интерпретации произведений разных пластов коммуникации — авторского воплощения и последующего восприятия изображений, смыслы которых расширяются в процессе трансформации их историко-художественного контекста.

Особый интерес представляют те выраженные средствами живописи непреднамеренные пророчества, которые ни сюжетно, ни интенцией авторов не направлены на раскрытие «провиденциального»: в них нет намеков на историческое событие, которое может вызвать ассоциации с современностью. И несмотря на это они невольно наводят на мысль о тогдашнем настоящем, проецируя его в незримое будущее. По прошествии известного времени послание в живописи такого рода считывается зрителем на основе совокупности разного рода произведений — обширном корпусе визуальных «текстов». И, разумеется, последующие поколения опираются на знание того, что случилось позже, причем для них становятся очевидными те смыслы, которые были заложены предшественниками, но порой даже не всегда отрефлексированы ими.

Речь идет о сегменте советской живописи конца 1920 — начала 1930-х гг., который включает в себя произведения самой разной стилистической и жанровой природы, а также неоднородной идеологической направленности. В эту эпоху относительной свободы творчества возникли течения, представляющие собой пример радикального развития авангардных идей — например, производственное искусство, звавшее художников идти на заводы и фабрики, чтобы создавать полезные вещи, а не украшение обывательских интерьеров. Но было и искусство, основывавшее свои поиски на развитии эстетической составляющей наследия авангарда. Последнее проявилось в памяти об эксперименте: формально вернувшись в лоно фигуративной живописи, оно радикализировало топику, что повлекло за собой и новаторство стиля. В собственно живописном плане это искусство, открывшееся современному зрителю только в последние десятилетия (многие полотна еще со сталинских времен пылились в фондах музеев, на чердаках коллекционеров, многие были уничтожены еще в последующее десятилетие в ходе политических процессов или из-за самоцензуры) достигло значимых вершин профессионального мастерства: родились подлинные шедевры живописи. Но особенно интересно его послание потомкам в целом. Это послание несло в себе предощущение грядущего ужаса

и выступило в трех нарративных блоках: мотивах насилия, «блуждающих» сюжетах о страдании тела, а также в риторике репрезентации власти. Такой круг мотивов в ряде случаев определял и стилистику произведений.

Вся атмосфера конца 1920-х гг. в России была в значительной мере пропитана атмосферой страха. В литературе тема *страха* прослеживается довольно очевидным образом. Достаточно назвать имена Леонида Липавского и его книгу «Исследование ужаса» (написано в 1930-е гг., впервые опубликовано в Санкт-Петербурге в 2005 г.), Даниила Хармса с его героями — выпадающими из окна старушками и неким исчезающим в лесу Петровым, а также вспомнить разнообразные фобии и ужасы в произведениях Юрия Олеши, Михаила Зощенко, Михаила Булгакова, Всеволода Иванова, Евгения Замятина, чтобы в сознании выстроилась целая кавалькада разнообразных форм и способов представления надвигающегося мрака. Следует упомянуть и трагикомедию Николая Эрдмана — пьесу «Самоубийца» 1928 г., которую намеревался, но в силу не зависевших от него обстоятельств не смог поставить Всеволод Мейерхольд. Другой драматург — Александр Афиногенов — в своей пьесе «Страх» (1931), где обозначенное в заглавии состояние, по мнению автора, является одним из определяющих факторов жизни человека, голосом своего персонажа прямо заявлял: «Мы живем в эпоху великого страха». Живопись отреагировала на волну страхов по-своему — она выдвинула мотив страдающего тела [Злыднева 2013].

Круг сюжетов, описывающих насилие (инвалидность, истязания плоти, испытание голодом), физического увядания (тема старчества), страха и смерти захлестнули важный сегмент новой фигурации. Сцены телесного страдания на рисунке А. Тышлера «Демонстрация инвалидов» (1925, б/тушь) трактованы как сюрреалистический гротеск: ликующая толпа изувеченных людей, над которой беспорядочно порхают части их расчлененной плоти — оторванные руки, ноги и головы (илл. 1). Ему же принадлежит гравюра «Бойня» (1925), метафорически трактующая жестокость убийства живого существа. Картина А. Глускина «Трагедия гуся» (1929) — изобра-



Илл. 1.

жение скорченной в муках тушки птицы — это образ замученного тела с позиций субъекта (илл. 2). Она почти в точности сюжетно и композиционно повторяет картину Гойи «Ощипанная индейка» (1808–1812), написанную мастером в поздний, самый беспросветный период его жизни. Теме насилия вторят мотивы увядающего тела: изображения нищих стариков и старух, людей, изможденных голодом и нуждой, брошенных всеми калек: картины П. Корина «Нищий» (1933), Е. Левиной-Розенгольц «Старики» (1925), Д. Штеренберга «Аниська» (1926), С. Лучишкина «Голод на Волге» (1925, уничтожена). Тему телесной жертвы венчает послевоенный (1940-е гг., но



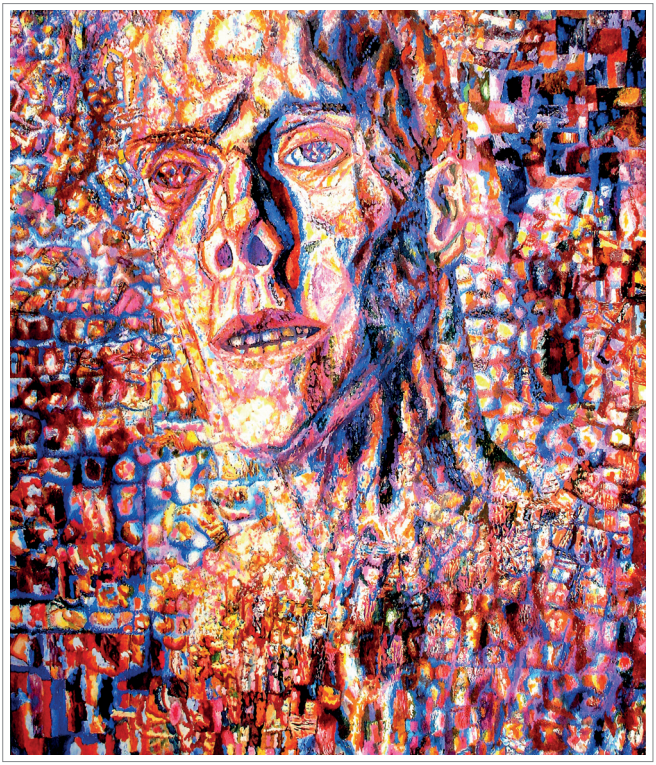
Илл. 2.



Илл. 3.

задумано явно раньше) цикл М. Соколова «Птицы»: одна из картин этого цикла — «Убитая чайка» (1947, илл. 3).

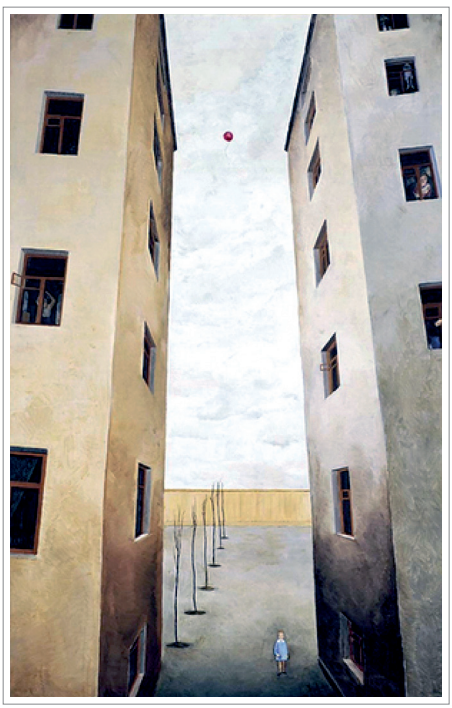
Мотив телесного насилия как проявления тревоги выражен и в живописи П. Филонова, которая в известной степени перекликается с поисками экспрессионистов. Уже в раннем творчестве мастера отголоски барочного vanitas различимы в сюжетах разлагающейся плоти («Пир королей», 1912), потустороннего мира мертвецов и ведьм (акварель «Мужчина и женщина», 1912–1913). Позднее, в 1920-х — начале 1930-х гг., мастер обратился к своего рода маскам смерти («Голова III», 1930), изображению истончающейся телесной ткани, которая с лика отдельного персонажа переносится на органический мир в целом (илл. 4). В эти же годы художника стали зани-



Илл. 4.

мать формы, раздробленные на мельчайшие частицы, и на их основе соединяющаяся в единое целое непрерывно движущаяся материя. В этом атомарном потоке можно различить влияние идей поэта-символиста Вячеслава Иванова о русском дионисийстве: метаморфозы нисхождения и восхождения телесного, его сгущение и разряжение, оплотнение и прозрачность отсылают к мифопоэтическим комплексам Диониса и Атлантиды. Последние тесно связаны с осознанием в эпоху Серебряного века метафизической природы близящейся революции как социальной катастрофы, что так было емко выражено в ставшей крылатой фразе Вяч. Иванова: «Страшен Дионис в России».

Изображению физического страдания вторит психологическая фрустрация. Так, на картине С. Лучишкина «Шар улетел» (1926) за анекдотическим, «инфантильным» сюжетом таится



Илл. 5.

трагедия: из тесноты двора, зажатого двумя многоэтажками, взгляд устремляется вслед за шариком вверх, к небу, в то время как в окнах домов видна будничная жизнь (илл. 5). И вдруг взгляд замирает: на одном из верхних этажей различим силуэт повесившегося, и этот незаметный на первый взгляд акцент меняет всю модальность, переводя мотив из тривиального в трагический. Композиция и сюжет были заимствованы Лучишкиным у немецкого экспрессиониста Г. Гросса (гравюра «Предместье», 1917) — опубликовано в [Kusák 1965: 46]. Известно, что немецкий художник приезжал в советскую Россию, показывая свои работы, да и связи с Германией в эти годы были очень тесными, а настроения с немецкими левыми — созвучны: тревога и душевная боль. Тревоги полна и поздняя картина К. Малевича «Бегущий человек» (1933, илл. 6). Кто это — раскулаченный крестьянин (так чаще все-



Илл. 6.

го интерпретируют сюжет), образ самого художника (реверсивное движение по супрематической «почве» можно понять как символическое возвращение к главной вехе своего творческого пути) или мифологический персонаж, посланник богов Гермес? Нет однозначной трактовки, но напряженный колорит композиции (построенный на архаической триаде *черное-белое-красное*), рваный контур персонажа на фоне символических фигур (крест, меч), слепые (без окон) дома, зачерненные лицо и ступни босых ног бегуна по контрасту с его белой рубахой рождают определенные коннотации — бега как ветра, несущего обездоленность, беду и отчаяние. Это ли не признание краха надежд в настоящем или полный тревоги взгляд в недалекое будущее?

Картину Малевича можно рассматривать как принадлежащую кругу советского экспрессионизма. В широком диапазоне тем и стилистических практик этой группы произведений мотивы телесного насилия в сопряжении с порывистым движением живописных масс были едва ли не основными — в этот ряд можно поставить и полотно А. Тышлера «Гуляйполе» (1927) с изображением лихой конницы с привязанными к ней трупами поверженных врагов, волочащихся по земле, и сцены кровавых сражений (Б. Голополосов, «Борьба за красное знамя», 1927), и — будущее, ставшее настоящим — отчаявшегося узника (Б. Голополосов, «Человек бьется головой об стену» 1937, илл. 7). Есть и другой способ отображения близящихся кошмаров: полотна А. Древина далеки от социальной тематики, однако диагональные композиции, придающие изображению неустойчивость, длинный пастозный мазок, мотивы скрюченных деревьев и зверей в неуютной позе выражают экзальтацию субъекта визуального нарратива на грани эмоционального срыва («Сухая береза», 1930). В том же ряду стоит и бесноватая толпа демонстрантов (А. Глускин, «На демонстрацию», 1932, илл. 8). Сюжет и композиция этой картины отсылают к произведениям Босха, в частности его картине «Несение креста» (1510-е, Гент). Сходство с гротескными образами мучителей Спасителя на полотнах Босха, как, впрочем, и — в более поздние времена — с веселящимися ин-



Илл. 7.

фернальными персонажами на картинах Дж. Энсора, предтечи европейского экспрессионизма, прочитывается на полотне советского художника вполне однозначно.

Другая группа произведений реализует прогностическую роль иначе — не через темы насилия и экспрессивную стилистику, а средствами «мерцающей» символики, которая проступает сквозь толщу традиционных иконографических схем, в обращении к евангельским сюжетам и искусству великих



Илл. 8.

европейских мастеров прошлого. Наиболее яркий пример — картина К. Редько «Восстание» (1926), изображающая отвлеченную панораму революционных событий: экзальтированно жестикулирующий Ленин в окружении своих соратников в центре ромбообразной композиции, по сторонам которой тянутся вереницы народных масс — вооруженные ополченцы, военные оркестры, беженцы — все это на темном многооконном фоне мрачных, похожих на апокалипсические соты, строений (илл. 9). В колорите доминируют черные и красные тона, что усиливает суггестивность образа. Возникающие у зрителя в наши дни мрачные ассоциации не были очевидны ни для автора полотна, ни для его современников. Однако трагико-героическая атмосфера изображенного на картине находит объяснение, если принять во внимание, что в геомет-



Илл. 9.

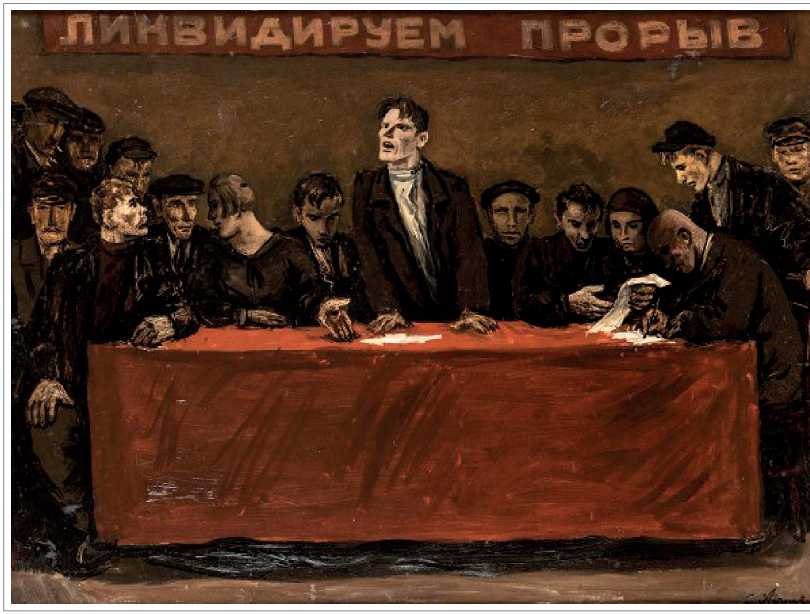
рии композиции здесь проступает след иконописной схемы «Преображения Господня» (боковые излучения) и особенно — «Спаса в силах», т. е. сцены грозного Христа на Страшном суде (ромб центральной части). Трагическая символика становится тем самым понятной, ведь в культурной памяти зрителя хранится отпечаток прообраза, а обращение к иконописной традиции вполне объяснимо — К. Редько еще в юности учился в иконописной мастерской.

Менее очевидны случаи «мерцания» иконографии Тайной вечери (в изводе знаменитой фрески Леонардо). Так, в живописи 1920-х гг. широкое распространение получили сцены собраний: за длинным столом, протянувшемся вдоль плоскости полотна, собрались члены трудового коллектива, среди которых выделяется центральный персонаж, а также противопоставленный ему другой, подобно Иуде погруженный в тень. Примером может служить картина Н. Шнейдера «Суд над прогульщиком» (1931) или В. Точилкина «Партсобрание» (1931). На полотне К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1937)

представлена сцена, казалось бы, далекая от этой темы, однако усевшиеся за столом в правой части композиции обрели место и здесь (илл. 10). Произведение интересно тем, что его символический план отсылает к мотиву смерти и потустороннего мира, что отражено и в двусмысленности авторского названия (‘новоселье’ в традиционной культуре часто является означает ‘переселение на тот свет’). Художник едва ли имел это в виду, равно как и ассоциации с мотивом близящейся гибели — между тем изображение как бы ведет собственную партию, и сидящие за столом вторят иконографической схеме Тайной вечери. Наиболее ярко к указанному прототипу приближается полотно С. Адливанкина «Ликвидируем прорыв» (1930): среди собравшихся рабочих можно выделить условных «Иоанна», прильнувшего к «Христу», а также сумеречного «Иуду» (илл. 11). Этот эпизод евангельской истории (воплотившейся в словах Христа *Один из вас предаст меня*) выступает провозвестником Крестного пути, и профетический смысл переносится на композиции советского времени. Па-



Илл. 10.



Илл. 11.

раллель, которая здесь только смутно намечена, на полотне С. Никритина «Суд народа» (1934), где изображена грозная «тройка» времен гражданской войны, вырастает в социальную метафору, прямую отсылку к развертывающимся в стране репрессиям. В данном случае мы имеем дело не столько с бродячим мотивом, хорошо описанным в фольклористике, или устойчивой композиционно-смысловой схемой, ставшей предметом штудий основоположника иконологического метода в истории искусства Э. Панофского (хотя в известной мере и тем, и этим одновременно). Скорее можно говорить о внутренней семантической форме, порожденной определенным типом композиции — наподобие повторяющейся в истории поэзии стихотворной формы, в которой совпадение в ритме и метре влекут за собой соответствующие смысловые ассоциации [Гаспаров 2012].

Еще одним важным прогностическим сигналом выступают сдвоенные изображения, получившие большое распростра-

нение в эти годы. Иногда «близнецы» мотивированы бытовым сюжетом (семейная пара на картине Ф. Богородского «Снимаются у фотографа», 1932, жених и невеста на картине К. Петрова-Водкина «Весна», 1935, и пр.), но еще чаще лишены какой бы то ни было мотивации («Краснофлотцы» Б. Ермолаева, 1934, «Две девушки» и «Два юноши» К. Петрова-Водкина, «Два трамвая. Клик и Трам» — иллюстрация Б. Эндера к детскому стихотворению О. Мандельштама, 1925). Сдвоенные изображения часто обусловлены мотивом зеркала или содержат его имплицитно, в скрытом виде («Автопортрет» З. Серебряковой), что в значительной мере опирается на наследие символизма, эхом всколыхнувшегося в эту вторую каденцию авангарда. Это и эхо самого раннего авангарда с его ориентацией на архаику, и мифопоэтические мотивы бинаризма[1]. Парные элементы в изображении имеют глубокие корни в архаической традиции, отсылая к близнечному культу как символу сакральной власти. Известно также, что рождение близнецов в правящей верхушке архаического общества (например, в Древнем Египте) воспринималось как знак близящейся беды, то есть парность выступала в прогностической функции (см. [Иванов 2009]). В эпоху становления культа личности идея двойственности вроде бы противоречит историческим реалиям, указывающим на непререкаемую доминанту одного лидера. Репрезентация единоличности правления в такой парадоксальной форме сдвоенного изображения указывает на архетипическую репрезентацию власти как таковой, ее безусловную сакрализацию.

Скрытую символику власти как наступления эпохи государственного насилия можно различить и в натюрморте Г. Рублева «Письмо из Киева» (1930). Написанная в примитивистском стиле, картина представляет собой изображение стола в прямой (перпендикулярной к плоскости полотна, т. е. дан взгляд сверху) проекции; на столе ряд вещей — чашка с блюдцем, пара лимонов, моток ниток, брошюра, нераспечатанный конверт письма (илл. 12). Из надписей в нарочито рукописной манере

[1] Позднее возникли утроения — в профильных изображениях классиков марксизма-ленинизма: Маркс, Энгельс, Ленин.



Илл. 12.

на последних двух предметах зритель узнает, что брошюра — это речь Сталина на партийном съезде, а письмо адресовано самому автору картины, «Егору Рублеву», и прислано оно из Киева[2]. Если принять во внимание, что Киев — это родной город Рублева, данная деталь может прозвучать как знак автореференции. Между тем на столе лежит (а по сути, стоит, ибо представлен вертикально) и еще один предмет — огромные портняжные ножницы, они выделены не только размером, но

[2] Изображение рукописи в составе визуального образа можно трактовать как инверсию экфрасиса (описание визуального образа в вербальном — литературном — сочинении), при распознавании которого перцептивный процесс идет в противоположном направлении: не от распознавания образа к слову, а от слова в его графической форме к вербальной образности, идеологеме (об экфрасисе см.: [Хетени 2002]).

и жирным черным контуром, зрительно перекликающимся с черными буквами надписей. Атрибут портняжного ремесла — частый «персонаж» картин Рублева этого времени в составе картин на темы швейных мастерских. Однако на данном полотне он никак не мотивирован сюжетом и больше похож на орудие пытки, нежели на бытовой прибор. Вся композиция в целом напоминает детский ребус, где сочетание обычных свидетельств быта, брошюры как идеологического резонатора, адресованного автору письма, а также колюще-режущего инструмента — этого неясно артикулированного, но явно недоброго предвестника насилия, складываются в целостное

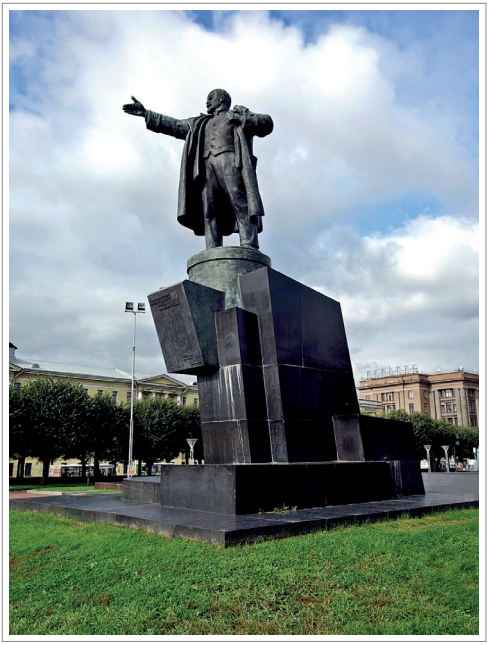


Илл. 13.

послание. Показательно, что годом позже ножницы возникнут на полотне Рублева уже в преображенном виде — их форму можно будет различить в портрете Сталина, в очертаниях бровей и носа вождя, выделенных уже знакомой жирной черной и кривой линией («Сталин, читающий газету “Правда”», 1933, илл. 13). Вряд ли художник пошел на эту кросс-текстовую визуальную анаграмму осознанно — в данном случае, очевидно, уместнее говорить о проступающем в общественном сознании дискурсе власти и ощущаемой угрозе, разлитой по всему полю художественных практик.

Наконец, косвенным указанием на предвидение в искусстве грядущей эпохи террора служит способ репрезентации власти, демонстрирующий устойчивые характеристики в семантико-синтагматическом составе живописи 1920-х гг.: они проявились прежде всего в жестикуляции персонажей. Появление гротескной фигуры Ленина на вышеупомянутой картине Редько «Восстание» симптоматично. Согласно наблюдениям Р. Лахманн над прозой В. Шаламова, гротескное тело — это страдающее тело [Лахманн 2019], оно несет в себе семантику жертвенности: неслучайно большей части персонажей, портретно изображенных на полотне, вскоре суждено будет расстаться с жизнью не по воле природы.

Жестикуляция стала активно изображаться в живописи с середины 1920-х. Центральной схемой жестикулирующих персонажей в эти годы является человек говорящий (homo loquens): эта схема восходит к древнеримской модели ораторствующего императора / военачальника. Примером могут служить многочисленные изображения Ленина как трибуна. Так, например, представлен Ленин на картине Юона «Есть такая партия!» (1934). Иконография Ленина в образе человека говорящего как лидера, обращающегося к толпе приверженцев, ко времени создания этого произведения существовала уже более 10 лет в пропагандистском плакате, живописи и скульптуре постреволюционного времени: достаточно вспомнить плакаты Г. Клуциса и В. Щербакова, картину И. Бродского «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» (1929), памятник Ленину ра-



Илл. 14.

боты С. Евсеева у Финляндского вокзала (1926, арх. В. Щуко, В. Гельфрейх) и многие другие (илл. 14). На месте ораторствующего Ленина вскоре стали появляться другие политические лидеры (Троцкий, Сталин) или анонимный, собирательный образ политически ангажированного пролетария (см., например, плакат В. Кулагиной «Ударницы заводов и колхозов, вступайте в ряды ВКП(б)!» 1932 г. с изображением ударницы труда), а позднее по той же иконографической схеме начали выстраиваться и изображения предводителей «братских» партий — Хо Ши Мина, Мао, Энвера Ходжи. Даже в сюжетах, не связанных с выступающим трибуном, факт обращения к теме «речи лидера перед народом» зачастую определял композицию по схеме жеста: adlocutio. Так, на картине К. Вялова «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов на крейсере “Червона Украина”» (1933) в роли вытянутой в убеждающем жесте руки выступает дуло корабельного орудия.

Важная деталь ораторствующего лидера — открытая ладонь. Часто она изображалась отдельно от человеческой фигуры, как в плакате, и/или передавалась в укрупненном масштабе, фронтально. Ладонь — это архаический изобразительный символ, восходящий к палеолиту; он несет в себе обозначение собственности, а еще раньше — молитвенного предстояния, выступая как знак присутствия верховной силы [Иванов 2007]. В средневековье ладонь — атрибут декора надгробий, маркирующий высокий социальный статус погребенного (ср. стечки — надгробные стелы XV–XVII вв. в Боснии и прилегающих областях). В искусстве постреволюционного десятилетия это изображение выступает как визуальный императив: запрет и/или призыв, который, согласно М. Фуко, является одной из форм власти [Фуко 1977]. Он встречается в графике Г. Клуци-



Илл. 15.

са и других художников, работающих в области агитационного плаката 1920-х гг. (илл. 15). Но особенно показательно его появление на киноафишах, где он связан с темой страха и гибельных предчувствий[3]. Так тема власти сопрягается в коллективном бессознательном культуры с темой смерти.

Вышеописанные семантико-синтагматические блоки показывают, как глубинные пласты памяти культуры проступали в сюжетах и композиционных схемах искусства 1920-х — начала 1930-х гг. Они сигнализировали о тревоге, которой было охвачено общество по мере кристаллизации тоталитарного режима в стране и которая проявлялась подспудно, часто помимо сознательных установок авторов. И подтверждение смутным ожиданиям и тревожным прогнозам не заставило себя долго ждать. В период с 1936 по 1938 гг. более пяти с половиной сотен художников советской России было незаконно репрессировано, а по меньшей мере 39 из них расстреляны[4]. И в числе последних — мастера, поднявшие русскую живопись 1920-х гг. на небывалую высоту: А. Древин, Р. Семашкевич, Г. Клуцис. Однако не только собственная судьба проглядывала в их мрачных предчувствиях — художники стали глашатаями будущего, повинуясь извечной функции искусства.

Литература

Гаспаров 2012 — *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 2012.

Злыднева 2013 — *Злыднева Н. В.* Глава I. Время как слово в живописи позднего авангарда // Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013. С. 15–26.

Иванов 2007 — *Иванов Вяч. Вс.* Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. IV. Семиотика культуры, искусства, науки. М., 2007. С. 356–394.

[3] В этом отношении характерен памятник жертвам революции 1956 г. в Венгрии (скульптор В. Калло, 1960, Будапешт): он представляет собой фигуру падающего человека, который воздел к небу руку с открытой вверх ладонью.

[4] Сведения почерпнуты из: [Репрессированные художники 2016].

Иванов 2009 — *Иванов Вяч. Вс.* Близнечный культ и двоичная символическая классификация в Африке // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. V. Мифология и фольклор. М., 2009. С. 11–48.

Лахманн 2019 — *Лахманн Р.* Страдающее тело — гротескное тело // О семиотике языка и ее исследователе: Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой / Ред. Н. Злыднева, Л. Киселева, Е. Фарыно. Тарту, 2019. С. 61–76. URL: https://www.ruthenia.ru/lecomceva/lachmann.pdf (дата обращения: 22.11.2024).

Репрессированные художники 2016 — Репрессированные художники — культурный террор // Бессмертный барак. 2016.23.08. URL: https://bessmertnybarak.ru/article/repressirovannye_khudozhniki/ (дата обращения: 09.12.2024).

Ройтенберг 2004 — *Ройтенберг О. О.* «Неужели кто-то вспомнил, что мы были». Из истории художественной жизни, 1925–1935 / Сост. Т. И. Кононенко, И. А. Никифорова, В. Н. Шалабаева. М., 2004.

Фуко 1977 — *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

Хетени 2002 — *Хетени Ж.* Экфраза о двух концах — теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфразис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 162–166.

Kusák 1965 — *Kusák A.* Georg Grosz. Praha, 1965.

Zlydneva 2023 — *Zlydneva N.* Representation of *Corpus Patiens* in Russian Art of the 1920s // Arts. 2022. Iss. 5. URL: https://www.mdpi.com/2076-0752/11/5/105 (дата обращения: 09.12.2024).

Список иллюстраций

1. *А. Тышлер.* Демонстрация инвалидов. 1925, бумага/тушь. Екатеринбургский художественный музей.
2. *А. Глускин.* Трагедия гуся. 1929, холст/масло. Частная коллекция.
3. *М. Соколов.* Убитая чайка. 1947, холст/масло. Художественный музей Нового Иерусалима.
4. *П. Филонов.* Голова III. 1930, холст/масло. ГРМ.
5. *С. Лучишкин.* Шар улетел. 1926, холст/масло. ГТГ.
6. *К. Малевич.* Бегущий человек. 1933, холст/масло. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду. Париж.

7. *Б. Голополосов.* Человек бьется головой об стену. 1937, холст/масло. ГТГ.
8. *А. Глускин.* На демонстрацию. 1932, холст/масло. Частное собрание.
9. *К. Редько.* Восстание. 1926, холст/масло. ГТГ.
10. *К. Петров-Водкин.* Новоселье. 1937, холст/масло. ГТГ.
11. *С. Адливанкин.* Ликвидируем прорыв. 1930, холст/масло. ГРМ.
12. *Г. Рублев.* Письмо из Киева. 1930, холст/масло. ГТГ.
13. *Г. Рублев.* Сталин, читающий газету «Правда». 1933, холст/масло. ГТГ.
14. *С. Евсеев, В. Щуко, В. Гельфрейх.* Памятник Ленину у Финляндского вокзала. 1925, бронза, гранит.
15. *Г. Клуцис.* Выполним план великих работ. Плакат. 1930.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.11

Е. В. КАМЫНИН
(Ростов-на-Дону)

«ЛЕНИНГРАД» М. Я. КОЗЫРЕВА — СЛУЧАЙНОЕ ПРЕДСКАЗАНИЕ ИЛИ ОБДУМАННЫЙ ПРОГНОЗ?

Аннотация: 1920-е гг. для Советского государства были десятилетием, богатым на различные прогнозы и размышления о государстве нового типа, о путях развития нового, социалистического общества. Самым ярким примером здесь является роман Е. Замятина «Мы», однако были и другие, менее известные произведения, которые тем не менее представляют интерес. Одно из таких произведений — повесть «Ленинград», написанная Михаилом Козыревым в 1925 г. В повести описывается путешествие рассказчика из дореволюционного Петербурга в советский Ленинград 1951 г., скорее представляющий собой антиутопию. Наша цель — проанализировать текст повести и выяснить, в какой мере описанное М. Козыревым советское общество 1950-х гг. соотносится с реальностью позднего сталинизма (и в целом с режимом И. В. Сталина), а также определить, чем повесть является в большей степени — предсказанием или же обдуманным прогнозом, сделанным на основе тенденций, уже имеющихся в обществе 1920-х гг.

Ключевые слова: Михаил Козырев, 1920-е гг., сатирический роман.

1920-е гг. для Советского государства были первым десятилетием существования, временем поиска новых путей развития, становления социализма. В литературной жизни также были распространены попытки описать образы будущего, размышления о том, чем может закончиться грандиозный социалистический эксперимент. Известным примером яркого произведения того времени является знаменитый роман Евгения Замятина «Мы», рассказывающий о находящемся в далеком будущем тоталитарном обществе. Тем не менее были и другие, менее известные, но от того не менее интересные произведения.

Одно из таких произведений, представляющих собой размышление о развитии советского общества, — повесть «Ленинград», написанная сатириком Михаилом Яковлевичем Козыревым в 1925 г. В ней описывается мистическое путе-

шествие рабочего-революционера из дореволюционного Петербурга в советский Ленинград 1951 г.

В историографии мнения касательно соотношения выдуманного писателем советского общества 1950-х гг. и реального режима сталинизма разнятся. Безымянный автор послесловия к изданию сочинений Козырева 1991 г. замечал: «Все, что было потом, что стало в наше время, — оно уже было тогда» [Козырев 1991: 301]. В конце 1990-х гг. исследователь советской фантастики и критик Всеволод Ревич отметил, что «козыревская фантазия оказалась ближе к реальному положению Советской страны в 1951 году» [Ревич 1998: 112]. По мнению современного фантастоведа Евгения Харитонова, описанное в повести будущее «сливается с действительностью» [Харитонов 2022]. Цель нашего исследования — проанализировать текст повести и выяснить, в какой мере описанное М. Козыревым советское общество 1950-х гг. соотносится с реальностью позднего сталинизма (и в целом с режимом И. В. Сталина), а также определить, чем повесть является в большей степени — предсказанием или же обдуманным прогнозом, сделанным на основе тенденций, уже имеющихся в обществе 1920-х гг. Под предсказанием мы понимаем здесь некое наваждение или же предположение, которое во время написания повести было сложно или трудно сделать. Под прогнозом же мы имеем в виду суждение о дальнейшем развитии какого-либо явления, объекта, основанное на уже имеющихся на момент написания повести тенденций.

Отметим основные черты, признаки и явления, которыми можно охарактеризовать советское общество 1951 г. из повести. Пробудившийся путешественник поначалу не может понять, где он находится: бродя по некоей местности, напоминающей дачный поселок, он находит вывеску с надписью «Город-сад имени Н. А. Семашко» [Козырев 1991: 13] — это очевидно отсылает к популярной в 1920-е гг. в Советском Союзе градостроительной концепции города-сада. Однако в нашей исторической реальности от этой концепции отошли к концу 1930-х и вспоминали лишь как повод для критики [Меерович 2007].

Продолжая исследовать новую для себя реальность, главный герой обнаруживает, что наряду с пролетариями, которые живут в богатых домах, широко используют предметы роскоши и работают относительно небольшое количество часов в день, в новом обществе существует и класс, представляющий собой потомков бывшей буржуазии. Представители этого класса ведут жалкое существование в трущобах, работают по 8–10 часов в день — значительно больше, чем «пролетарии», а остальные члены общества относятся к ним с презрением. По нашему мнению, описанное вымышленное социальное расслоение в обществе — сатира и одновременно предположение о том, во что может превратиться как советское общество середины 1920-х, в котором, как известно, существовала такая социальная категория как «лишенцы» — представители бывших эксплуататорских классов. Лишенцы были поражены в правах, на них были наложены ограничения в образовании, местах проживания, возможности работать, занимать крупные должности. Все это в целом похоже на описанную в повести «буржуазию». «Пролетарии» же, которые чаще всего называются таковыми лишь по факту своего происхождения от пролетариев (словно вернулось сословное деление общества), по своему положению схожи с привилегированными советскими бюрократами-партийцами: «Золотая молодежь пролетарского общества, беспечная, самовлюбленная, порочная, ничем не отличалась от молодежи буржуазно-дворянской» [Козырев 1991: 39], «…верхушка пролетариата оторвалась от масс и присвоила себе все завоевания революции. Рабочие, выдвинутые на административные посты, на должности директоров фабрик и трестов, составили новую аристократию, которая удержала за собой звание рабочего. Дети их, выросшие в совершенно новых условиях, уже забыли о том, что значит слово “рабочий”, и вкладывали в него те же понятия, что в наше время вкладывались в слово “дворянин”» [Козырев 1991: 58]. Что неудивительно, так как привилегии у партийных работников начали сильно проявляться уже вскоре после окончания Гражданской войны [Измозик, Старков, Павлов, Рудник 2009: 376–377], а значит, и тут

Козырев скорее опирался на уже существующие явления и попытался спрогнозировать их дальнейшее развитие.

В качестве мест пребывания героев повести часто фигурируют бывшие церкви — но вместо привычных икон в них находятся «портреты вождей революции» [Козырев 1991: 30], а вместо церковных гимнов на «службах» поют «Интернационал». Напоминающие нечто похожее явления на момент создания повести уже существовали — в 1920-х гг. во множестве деревень появились ленинские уголки, заменившие в избах красные уголки, так что писатель, возможно, отобразил эти явления через призму сатиры и гротеска. Впрочем, здесь он не предсказал того, что церкви вряд ли будут использованы для проведения «коммунистических служб»: в начале 1930-х начался новый виток яростной борьбы против церкви, включавший и снос храмов, а в 1940-е, напротив, к религии стали относиться терпимее, и о «коммунистических службах» также не могло идти речи. Однако сама тема сакрализации вождей революции Козыревым подмечена верно — это явление сохранялось вплоть до 1980-х гг., а для многих людей продолжается и по сей день.

Не вписавшегося в новое общество главного героя обвиняют в «идеологической невменяемости» [Козырев 1991: 53], после чего заставляют сдавать экзамен по политграмоте, зубрить наизусть учебник, который составлен в вопросно-ответной форме, словно катехизис: «Истины, заключавшиеся в этой книжке, были не новы, многое я слышал от своих знакомых, которые, как оказалось, очень часто пользовались цитатами из этой книги, что неудивительно, если принять во внимание, что истины эти касались всех сторон жизни, от государственного устройства до правил, как вести себя во время свидания с любимой женщиной» [Козырев 1991: 54]. Ф. В. Кувшинов отмечает, что данная книга отдаленно напоминает «Азбуку коммунизма» Н. И. Бухарина и Е. А. Преображенского [Кувшинов 2016]. Однако, по нашему мнению, Козыреву в какой-то мере удалось предсказать другой знаменитый учебник — «Краткий курс истории ВКП(б)» 1938 г. — если не по содержанию, то по сути. Вопросно-ответная форма учебника

Козырева схожа с однозначными и безоговорочными формулировками «Краткого курса». Да и сам метод изучения марксизма — зубрежка одной единственно верной книги — напоминает то, во что во многом выродилось изучение истории и философии в 1930–1950-е гг.

Первым в ответе на вопрос «Какие суть есть нежелательные уклоны?» [Козырев 1991: 56] авторы учебника называют троцкизм. Спорный вопрос, в какой мере. В начале 1925 г. Троцкого сняли с постов наркомвоенмора и предреввоенсовета, однако внутрипартийная борьба еще не была окончена и точно сказать, кто одержит в ней победу, еще было нельзя. Но записав «троцкизм» в нежелательные уклоны, М. Козырев верно предугадал, кто в итоге оказался проигравшим. Однако победителя писателю угадать не удалось — как писал В. Ревич, «До культа отдельной личности автор не додумался, но уж культ системы воцарил с полной силой» [Ревич 1998: 113].

В финале произведения главный герой принимает решение поднять восстание против новой буржуазии — переродившегося пролетариата. Однако на него доносит знакомый философ, вследствие чего восстание терпит поражение, а главного героя арестовывают, и он ожидает казни. На этом и заканчивается повесть. Здесь можно отметить, что доносительство широко было распространено во время Большого террора 1930-х гг., однако это явление существовало и до него, и в целом Козырев не описывает что-то подобное тому, что было в период 1937–1939 гг.

Таким образом, можно сделать вывод, чем же повесть «Ленинград» являлась в большей степени — предсказанием, или же прогнозом на основе имеющихся на момент описания тенденций в советском обществе. Как показал наш анализ, большинство характеристик, присущих вымышленному М. Козыревым советскому обществу 1950-х гг., представляют собой развитые и отчасти гипертрофированные явления, которые проявились еще в первой половине 1920-х. Так что сатирическая повесть «Ленинград» — скорее прогнозирование уже имевшихся в обществе тенденций, а не случайное предсказание, некое наваждение. Однако в нескольких моментах

писателю отчасти удалось предугадать то, что в 1925 г. спрогнозировать было сложно или же невозможно — например, окончательное падение Троцкого и появление «единственно верного» учебника по научному коммунизму.

Однако еще одну вещь, саму жуткую, Козырев отчасти все-таки предсказал, сам того не зная. 14 июля 1941 г. он был арестован, подобно своему герою — из-за того, что «написав в 1924 года повесть “Ленинград” с контрреволюционным содержанием, хранил ее до момента ареста его и распространял среди знакомых». Расстрелян он был в январе 1942 г.

Литература

Козырев 1991 — *Козырев М.* Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы. М., 1991.

Ревич 1998 — *Ревич В.* Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М., 1998.

Харитонов 2022 — *Харитонов Е.* Инженеры нового мира. Ранние советские утопии // Мир фантастики. Спецвыпуск № 7: Советская фантастика. Киров, 2022. С. 30–37.

Меерович 2007 — *Меерович М. Г.* Рождение и смерть города-сада: действующие лица и мотивы убийства // Вестник Евразии. 2007. № 1. С. 118–166.

Кувшинов 2016 — *Кувшинов Ф. В.* Энциклопедия «нового быта» в повести М. Я. Козырева «Ленинград» // ФИЛОLOGOS. 2016. № 31 (4). С. 44–50.

Измозик, Старков, Павлов, Рудник 2009 — *Измозик В. С., Старков Б. А., Павлов Б. В., Рудник С. Н.* Подлинная история РСДРП — РКП(б) — ВКП(б). Краткий курс. Без умолчаний и фальсификаций. СПб., 2009.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.12

Н. М. КУРЕННАЯ
(Москва)

ПОЭМА-ФАНТАЗИЯ «КРАСНОКРЫЛЫЙ ПРОРОК» В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАСЯ ЧАРОТА

Аннотация: Михась Чарот (1896–1937) — белорусский поэт, один из основателей литературной группы «Молодняк» (1923). Творчество Чарота, убежденного сторонника коммунистических идей, отмечено новаторскими поисками собственного, отвечающего времени, оригинального языка. Поэма-фантазия «Краснокрылый пророк» — образец белорусского футуризма и, в определенной мере, имажинизма. Несомненно, что поэзия Чарота создавалась под самым непосредственным влиянием творчества В. В. Маяковского.

Ключевые слова: Михась Чарот, белорусская литература, футуризм, советская литература.

Михась Чарот (Михаил Семенович Кудзелька, 1896–1937) — один из самых талантливых и ярких белорусских литераторов первого послереволюционного десятилетия, времени творческой свободы, экспериментов, появления новых фигур в национальной культуре. Исследователи творчества Чарота называют его белорусским «классиком авангарда» [Багданович 2001: 263]. В среде обширного литературного круга талантливой молодежи того времени Михась Чарот занимал особое место, хотя его жизненная судьба была во многом типична для молодого поколения Беларуси, в основном, представлявшего сельскую провинцию. В 1917 г. после окончания Молодечненской учительской семинарии Чарот был призван в российскую армию, однако на фронт он не попал и некоторое время служил под Саратовом в запасном полку, после демобилизации весной 1918 г. переехал в Минск, где и начиналась его бурная творческая и общественная жизнь.

Первые поэтические опыты Чарота относятся к годам его ранней юности, несколько позднее он проявил себя как прозаик, сценарист, одаренный актер, певец, несколько позже, как либреттист. С начала 1920-х гг. он уже сотрудник самого влиятельного печатного органа республики — газеты «Савец-

кая Беларусь», а с 1925 по 1929 гг. — главный редактор этого издания.

1920-е гг. стали вершиной творческой биографии Чарота, подтверждением чему стала череда его значительных творческих успехов — по его сценарию в 1921 г. в Минске состоялась премьера первой белорусской музыкальной драмы «На Купала» (*На Купалле*), в 1926 г. вышел на экран первый белорусский художественный фильм «Лесная быль» (реж. Ю. Тарич) по повести Чарота «Свинопас».

В это же время проявились и неординарные организаторские способности Чарота, прежде всего на ниве собирания и поддержки белорусской талантливой молодежи, только начинавшей свой путь в литературе. В декабре 1923 г. вместе с коллегами он стал одним из основателей (членский билет № 1) и руководителей белорусского литературного объединения «Молодняк» (*Маладняк*). Одаренной молодежи в Беларуси оказалось так много, что в творческой среде родилась поговорка — «Пришел Чарот, а с ним семьсот». М. И. Горецкий, автор первой истории белорусской литературы, анализируя оригинальное творчество членов этого объединения, отмечал, что «маладняковцы» с юношеским максимализмом отвергли требования «модной формальной» школы: поэзии ради поэзии, формы ради формы, а также отказались от традиции «старых расплывчато-сладеньких стихов» (цит. по [Весялуха 2016]). Участники «Молодняка» ввели в белорусскую литературу новые, ранее не звучавшие в ней темы и мотивы, посвященные строительству светлого социалистического будущего, преобразованию природы, восторгу техническими и индустриальными возможностями, бурным развитием техники.

Круг литературных пристрастий Чарота был весьма широким. На протяжении своей недолгой творческой жизни он постоянно экспериментировал с поэтической формой, проявлял склонность к самым разнообразным модернистским литературным течениям — символизму, футуризму, имажинизму. Представляется, что многообразие стилевой палитры поэта, с одной стороны, можно объяснить пристрастием Чарота к творческим опытам, а с другой — его необычайной

интересом и чуткостью к политическим и социальным изменениям, происходившими в Беларуси в 1920–1930-х гг., что с закономерностью сказалось на его поисках оригинального художественного языка, соответствующего новому времени. Чарот с юношеским энтузиазмом и искренней верой разделял большевистские идеи. По мнению белорусского литературоведа И. Э. Богданович, «Октябрьская революция воспринималась как акт мирового значения, которая привела к желанной победе пролетариата, к вступлению новой эры, свободной от эксплуатации… Вера в этот миф в дальнейшем станет доминантным в творчестве Чарота, потеснив национальные мотивы» [Багдановіч 2001: 267], которые, отметим, были преобладающими в его раннем творчестве.

Творческий путь Чарота можно условно разделить на три этапа. Центральными темами первого (конец 1910-х — начало 1920-х гг.) стали разнообразные состояния и метаморфозы родной белорусской природы, сопровождающие человека на протяжении всей жизни. В стихотворениях этого периода явно ощущалось глубокое влияние белорусского фольклора.

Второй, наиболее плодотворный этап (1920-е гг.), был посвящен темам гражданского пробуждения родной Беларуси, формированию и утверждению ее политической и национальной самостоятельности. Его поэзия этих лет была наполнена патриотическим пафосом, глубокой и художественно яркой передачей эмоционального состояния белорусского социума, мотивами включения Беларуси и белорусов в общемировые политические и культурные процессы. Михась Чарот объяснял причины и смысл новых общественных явлений — ускорение темпа жизни, изменения привычного многовекового крестьянского уклада, индустриализации в яркой метафорической форме. В то же время, по мнению белорусских исследователей, его поэмы и стихотворения этого периода нередко были перенасыщены прославлением революционного духа и апологетикой нового общественного строя, что не удивительно — Михась Чарот, будучи членом ВКП(б) с 1920 г., наряду с творчеством вел активную общественно-политическую и идеологическую деятельность.

Творчество Чарота первой половины 1930-х гг. в силу самых разнообразных причин личного свойства и из-за изменившейся общественно-политической атмосферы было окрашено в мрачные тона, наполнено пессимистическими предчувствиями, что особенно резко контрастировало с его поэзией предшествующего десятилетия, отразившей всенародный энтузиазм, направленный на созидание социалистического будущего. Наступало время политических репрессий, одной из жертв которых стал и Михась Чарот.

Поэма «Краснокрылый пророк» (*Чырванакрылы вяшчун*, 1923) была создана Чаротом в период утверждения окончательной конфигурации партийно-идеологического и экономического курса Белоруссии. В конце 1922 г. был образован СССР, в который вошли четыре республики, в том числе и БССР. Содержание поэмы-фантазии, созданной Чаротом на волне его творческого подъема, подтверждает тезис о неразрывной связи истории и культуры, которая, как правило, особенно ярко проявляется в периоды революционного слома старых и появления новых социально-политических и культурных систем, сопровождаемых интенсивным развитием ранее не существовавших художественно-литературных течений, новых стилевых пристрастий и жанров.

Выбор двух главных персонажей поэмы — летчика, по замыслу автора олицетворявшего пролетариат, и крестьянина — пассажира краснокрылого самолета, по существу, alter ego самого автора, вполне соответствовал духу времени. Как известно, союз рабочих и крестьян пропагандировался советской властью как фундамент, на котором должно было возводиться новое социалистическое государство. Этой теме Чарот посвятил стихотворение «Завод и земля», написанное незадолго до «Краснокрылого пророка».

Фантастически-утопический сюжет поэмы — своеобразная амальгама элементов утопии и вполне реалистических эпизодов и знаковых имен соответствующего исторического контекста, например, упоминание о недавней польско-советской войне, в результате которой некоторые области Беларуси остались под управлением Польши, о бесславном конце



Наполеона и других значительных документально-исторических фактах и событиях.

Главные персонажи из «разбуженной революцией Беларуси» отправляются в кругосветное путешествие по странам и континентам на краснокрылом аэроплане. По замыслу автора, этот полет-миссия был призван на примере России и

Беларуси продемонстрировать людям Земли возможность и реалистичность социалистического будущего, несущего человечеству подлинную свободу. Представляется вполне логичным выбор аэроплана как самого соответствующего бурному времени, подходящего и сверхсовременного транспорта, на котором должен осуществится этот необычный полет-путешествие по странам и континентам. Михась Чарот не мог остаться равнодушным к стремительному развитию авиации, свидетелем которого он являлся. В новой России уже в 1921 г. начались регулярные пассажирские и почтовые авиарейсы, первый из которых был осуществлен из Смоленска в Москву, следующий — из Москвы в Харьков, а в 1923 г. родилась массовая добровольная организация «Общество друзей воздушного флота».

К началу 1920-х гг. относится и более глубокое знакомство Михася Чарота с поэзией русских футуристов, в числе которых был авиатор и поэт Василий Каменский, «видевший в покорении неба особый знак для человечества, с которым связывал грядущее преображение и улучшение жизни людей. Вследствие полетов в небо, человек, как мечтал Каменский, превратится в возвышенное существо, сродни ангелам» [Каменский 2016].

Возможно, что именно творчество футуристов сподвигло увлекающегося, поэтически чуткого Михася Чарота к созданию авангардистской поэмы, в которой явно ощущалось влияние Владимира Маяковского:

Кружись же, летчик-рабочий!
Пусть красные крылья
День новый пророчат! (15)[1]

Генеральная цель этого необычного путешествия-миссии состояла в возможности (на примере вольных России и Беларуси) зажечь в душах угнетенных трудящихся всей планеты огонь революции, который будет способствовать их подлин-

[1] Перевод текста поэмы с белорусского языка на русский принадлежит А. Левчику, цитаты даются по электронному изданию [Чарот 2017], в скобках указывается номер страницы.

ному освобождению. Кругосветное воздушное путешествие начинается над полями Беларуси, здесь же оно и завершается:

И мы закружились
Как Красная птица
Над Беларусью
Р а з б у ж е н н о й… (8)

Лететь я хочу через ночи,
Увидеть край счастья,
Покинуть мир старый…
И черное царство — в пожары
Пускай обернется,
Где в выси небесной, как рок,
Краснокрылый пророк
Пронесется! (8)

Необычный аэроплан пролетает почти над всеми континентами Земли — от Беларуси через страны Африки и Южной Америки, Австралии до Китая и Японии, 26 городами мира. Нередко путешественники приземляются, чтобы исполнить свою главную миссию — «помочь поднять восстание и победить». Вот, например, как это происходило в Германии:

От границ Познани
До низин Рура
Рабочие ходят понуро…
Мы стали кружиться…
Красную птицу узнали…
И там — Ур-р-р-а-а-а!
Народ веселится.
Штандарты свобод замелькали,
Злодеи тотчас замолчали.
— На улицу!
— На улицу!
Над городами старыми,
Дым по Германии
Курится.
Запахло пожарами… (26)

Путь краснокрылого аэроплана и его пассажиров далеко не безопасен. Их встречают не только с пониманием и восторгом, нередко с яростью и гневом: «Месть! Месть! Пророку краснокрылому! Однако, понимающих и поддерживающих миссию краснокрылого пророка гораздо больше. «Кто-то кричит из Марокко: Встречайте свободы пророка! И рабство проклятое сгинет!»

Михась Чарот, как убежденный большевик, захваченный идеей создания «мировой коммуны», несущей народам земли свободу и социально-политические преобразования, пытается вызвать у читателей своей поэмы-фантазии эмоционально сильное впечатление о главной цели удивительного путешествия — освобождении трудящихся всего мира. Представляется закономерным, что в поэтическом произведении о всемирном распространении революционных идей доминантным становится красный цвет, цвет революции. По мнению В. Кандинского, «красный цвет может вызвать душевную вибрацию, подобную той, какую вызывает огонь, так как красный цвет есть в то же время цвет огня. Теплый красный цвет действует возбуждающим образом; такой цвет может усилиться до болезненной мучительной степени, может быть также и вследствие его сходства с текущей кровь… это мгновенная ассоциативная отсылка прежде всего к огню, революционному движению, крови, пожару» [Кандинский 1992: 43]. Едва ли не на каждой странице поэмы (а их всего 28) встречается эпитет «красный», образующий самые разнообразные цепочки метафор: «самолет — красная птица с красными крыльями», «красный туман», «солнце красное», «помост красный», «красная лента пути», «краснокрылым ураганом пролетаем над лесами», «красный маяк», «красным все захлебнется».

Текст «Краснокрылого пророка» полон восклицательных предложений, призванных представить гамму сильных эмоций самого поэта и предполагаемых читателей его поэмы, которую в определенной мере можно охарактеризовать как белорусскую «авангардистскую утопию». «В авангарде автор стремится к максимально свободному самовыражению и тем

самым — к максимальному влиянию на сознание адресата, и на внешнюю реальность как таковую… Авангардистская утопия проявляется прежде всего в неукротимой воле воздействия словом на мир напрямую…» [Тырышкина 2014: 14].

В «Краснокрылом пророке» Михась Чарот использует и другие поэтические приемы, расширяющие и дополняющие при чтении этого произведения чувства, эмоциональные впечатления и реакции читателей. Поэт отказывается от традиционных метрических построений в пользу свободного стиха, использует, подобно футуристам, письмо лесенкой, столбиками, которые создают своеобразную вербальную ритмику, которая способствует ощущению убыстряющегося полета к новой жизни:

На земле кричат «Победа!»
Летчик! Смело!
Смело!
Смело!
Я на красных крыльях еду!.. (24)

Довольно часто в поэме автор использует прием гиперболизации, который Адам Бабарека, соратник Чарота по литературному объединению «Молодняк», называл «любимым художественным приемом поэта».

Михась Чарот, как было отмечено ранее, не был приверженцем одного литературного течения, его творческие интересы были многообразны. Так, в 1924 г. М. Ройзман в журнале «Гостиница для путешествующих в прекрасном» опубликовал небольшую статью «Белорусские имажинисты» [Ройзман 1924], в которой отмечал, что «Чарот (может быть, бессознательно) положил начало белорусскому имажинизму. Он умеет совместить современные темы с необыкновенным подъемом лиризма, умеет попросту рассказать и о польско-немецкой оккупации, и о Ленине, и о крестьянине Никите, образ у него законченный, крепкий… Белорусские имажинисты продолжают романтизацию белорусского быта, т.е. идут по одному из путей современного имажинизма» [Ройзман 1924]. Можно предположить, что сам поэт вряд ли целенаправленно сле-

довал канонам, сформулированным в манифестах имажинистов. Возможно, увлечение Чарота метафорическим стилем произошло под определенным влиянием творчества московских поэтов-имажинистов В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина во время недолгого пребывания в Москве, где он учился в Государственной школе журналистики. К сожалению, сколь-либо достоверных свидетельств об учебе и жизни Чарота в Москве не сохранилось. Однако, если говорить о влиянии значительных художественных направлений или выдающихся литературных явлениях на творчество тех или иных литераторов (в нашем случае белорусских), следует признать неоднозначность, а иногда и неправомерность такого утверждения. В мировой истории культуры не единичны случаи одновременного возникновения в разных концах света схожих художественных течений и литературных движений даже в отсутствии каких-либо творческих контактов. Так, например, современный белорусский писатель-авангардист В. Жибуль высказал довольно неожиданное мнение о том, «что черты поэтики имажинизма, связанные с традициями белорусского народного творчества, заметны в ряде стихотворений М. Чарота 1922—1924 гг. [Жыбуль 2011: 6].

Жизнь поэта завершилась трагически. В 1937 г. по ложному обвинению он был арестован и приговорен к расстрелу. В его тюремной камере было обнаружено выцарапанное на стене последнее стихотворение поэта «Клятва» (*Прысяга*), завершающееся словами: «Я прысягаю вам, сябры, / Мае палі, / Мае бары, — / Кажу вам — я не вінаваты» (Я вам клянусь, мои друзья / Мои поля, / Мои леса, — / Я говорю вам — я не виноват)[2].

Исследователи белорусской литературы считают Михася Чарота одним из лидеров белорусской литературы 1920-х гг., который смог отразить в своем творчестве «романтические порывы, противоречия и большие иллюзии своего времени» [Гісторыя 2002: 435].

---

[2] Перевод наш. — *Н. К.*

Литература

Багдановіч 2001 — *Багдановіч І. Э.* Авангард і традыцыя. Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння. Мінск, 2001.

Весялуха 2016 — *Весялуха М.* Міхась Чарот вучыў пісаць і думаць па-новаму, трымаючыся традыцый // СМІ Беларусі. 2016.14.11. URL: http://belsmi.by/news/culture/18117/ (дата обращения: 15.10.2025).

Гісторыя 2002 — Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. Т. 2. 2 выд. Мінск, 2002.

Жыбуль 2011 — *Жыбуль В.* Паклау пачатак беларускаму імажынізму // Роднае слова. 2011. № 10. С. 6–8.

Каменский 2016 — Певец самолёта. Поэт и авиатор Василий Каменский. Военное обозрение. 2016. 19.08. URL: https://topwar.ru/99306-pevec-samoleta-poet-i-aviator-vasiliy-kamenskiy.html (дата обращения: 15.10.2025).

Кандинский 1992 — *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. М., 1992.

Ройзман 1924 — *Ройзман М.* Белорусские имажинисты // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1924. № 4.

Тырышкина 2014 — *Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х — начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2014.

Чарот 2017 — *Чарот М.* Краснокрылый пророк / Пер. с белор. А. Левчика. [б/м], 2017.

ГЛАВА 5

ФИЛОСОФЫ И ПРОРИЦАТЕЛИ

DOI: 10.31168/7576-0535-7.13

Е. В. БАЙДАЛОВА
(Москва)

ПРОГНОСТИЧЕСКИЙ ВЕКТОР ЭТИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ТЕОРИИ КОНКОРДИЗМА В. К. ВИННИЧЕНКО[1]

Аннотация: Исследование посвящено анализу прогностического потенциала этико-философской теории конкордизма, разработанной украинским писателем, политиком и мыслителем В. К. Винниченко в 1920–1930-е гг. Конкордизм рассматривается как утопическая концепция, предлагающая изменить мир через радикальную трансформацию личности. В основе этой теории лежит идея формирования «нового человека», обладающего духовной целостностью и гармонией. Прослеживается эволюция учения, его «вырастание» из принципа «честности с собой», сложное сочетание в нем марксизма, ницшеанства и фрейдизма. Несмотря на свою утопичность, идеи Винниченко предвосхитили многие современные философские концепции, включая экологическую философию, теории конвергенции и поиск нового мирового порядка, базирующегося на принципах гармонии и этических императивах.

Ключевые слова: конкордизм, Владимир Винниченко, «честность с собой», утопия, новый человек, этико-философская теория.

Украинский писатель и общественный деятель Владимир Кириллович Винниченко (1880–1951) в период 1920–1930-х гг. разработал этико-философскую теорию преобразования мира, которую обозначил термином «конкордизм»[2]. Основой этой концепции стала идея радикального изменения человеческой личности — формирование нового типа человека, обретшего духовную целостность, идеальный баланс жизненных ценностей и физических свойств организма, а также достигшего равновесия между личными интересами и общественными потребностями.

---

[1] В основе данной публикации — переработанная и дополненная статья [Байдалова 2024].

[2] Винниченко подчеркивает, что образует свой термин от французского concordia ‘согласие’, в то время как французское слово имеет латинское происхождение.

В личности Винниченко очень тесно переплелись писатель, политик и мыслитель: все виды его деятельности не отделимы один от другого, взаимно проникают и влияют друг на друга. Родился Винниченко 16 (28) июля 1880 г. в городе Елисаветграде (сейчас — Кропивницкий) Херсонской губернии в семье крестьянина-батрака и хозяйки постоялого двора. Будущий писатель рано включился в революционную деятельность. После исключения из Киевского университета в 1902 г. и ареста за агитацию среди рабочих по поручению Рабочей украинской партии (РУП), членом которой он был, бежал в Австро-Венгрию в 1903 г., где жил во Львове под чужим именем. С этого времени у Винниченко начался непростой период скитаний, периодических возвращений на родину, арестов и жизни на нелегальном положении. В декабре 1905 г. он стал одним из основателей Украинской социал-демократической рабочей партии (УСДРП), созданной на базе РУП, возглавил ее левое крыло, вошел в состав центральных органов партии. В июне 1914 г. Винниченко с женой нелегально прибыли в Россию на конференцию УСДРП. После начала Первой мировой войны, когда границы закрылись, они не смогли покинуть страну и жили преимущественно в Москве или около нее. После Февральской революции Винниченко вернулся на Украину и активно включился в общественно-политическую работу. 8 апреля 1917 г. его избрали заместителем председателя Украинской Центральной Рады (М. С. Грушевского). 15 июня этого же года он возглавил Генеральный секретариат — автономное правительство Украины, став фактически главой исполнительной власти. Винниченко был автором почти всех законодательных актов и деклараций УНР, включая I Универсал, декларировавший стремление к национально-территориальной автономии в составе федеративной России. Однако после подписания Брестского мира в феврале 1918 г. Винниченко подал в отставку. После прихода к власти гетмана Скоропадского Винниченко скрывался, был арестован, но освобожден под давлением немецкого командования, опасавшегося народных волнений. Он немедленно возобновил активную политическую деятель-

ность: вошел в состав Украинского Национально-Державного Союза (УНДС), а 18 сентября 1918 г. был избран главой Украинского Национального Союза (УНС). 14 ноября 1918 г. вместе с Симоном Петлюрой он возглавил создание Директории УНР, поднявшей восстание против гетмана. После бегства Скоропадского 18 декабря 1918 г. Винниченко вернулся в Киев и возглавил Директорию, где выступал против позиций Петлюры и настаивал на мире с Советской Россией. 10 февраля 1919 г. он был выведен из состава Директории, что было для него положительным решением, поскольку, с одной стороны, обострились противоречия с Петлюрой, с другой стороны, в нем угасала вера в успех деятельности Директории. Винниченко уехал за границу под предлогом участия в международной социалистической конференции и поселился в Австрии. Там он написал мемуары «Возрождение нации» и создал Заграничную группу Украинской коммунистической партии (УКП). В 1920 г. по приглашению большевиков приехал в Москву, но его требования быть включенным в состав Политбюро ЦК КП(б)У не были удовлетворены, и он, не имея надежды реально влиять на украинскую политическую жизнь, окончательно покинул СССР.

После 1920 г. Винниченко с женой жили в Австрии, Германии и Чехословакии, в 1925 г. переехали во Францию: сначала в Париж, а с 1934 г. — в Мужен (предместье Канн). Купив участок земли со старинным, требующим ремонта домом, супруги жили в бедности, выращивая овощи для продажи. В тяжелое материальное и моральное положение Винниченко попал, потому что оказался «между двух сил» [3]: в начале 1930-х гг. в Советской Украине перестали публиковать его сочинения, он сам и его произведения оказались под запретом, во Франции же и в других странах украинские эмигранты не оказали ему поддержки, поскольку он, как политик, не отрекся от своих промарксистских и в целом прокоммунистических взглядов (даже при том, что критиковал действия боль-

[3] «Между двух сил» (*Між двох сил*, 1918) — драма Винниченко, в которой члены одной украинской семьи оказываются по разные стороны идеологических и политических баррикад.

шевиков в СССР). Таким образом он, писатель, политик и мыслитель, оказался во многом в изоляции, однако до самой своей смерти в 1951 г. продолжал активно работать: писать художественную прозу, заниматься живописью, создавать свое учение — конкордизм.

Винниченко — одна из ключевых фигур украинской литературы начала XX в. Его новаторские прозаические и драматические произведения стали связующим звеном между реализмом конца XIX столетия и авангардными поисками украинской словесности 1910–1920-х гг. Неореалистическая проза писателя сочетала в себе черты натурализма, импрессионизма, неоромантизма, символизма и экспрессионизма, заслужив одобрение таких украинских классиков, как Иван Франко, Леся Украинка, Михаил Коцюбинский. Оставаясь глубоко национальным автором, Винниченко сумел получить международное признание, что имело особое значение для украинской культуры, стремившейся утвердиться в общеевропейском культурном пространстве. Будучи активным политиком, он подчеркивал первостепенную роль идеи в своем творчестве: «…без какой-то идеи я все-таки не могу писать — таков уж мой нрав»[4] [Чикаленко, Винниченко 2010: 144]. Сочетание художественного новаторства, философской глубины и ярко выраженной общественно-политической позиции сделало его творчество уникальным явлением в истории украинской литературы.

Идея преобразования человеческой природы пронизывает все творчество Винниченко. Его новаторство, вызывавшее неоднозначные оценки современников, привлекало широкое внимание читателей и критиков в первой трети XX в. Если его ранние работы фокусировались на социальных конфликтах, то позже писатель сместил акцент на внутренние противоречия личности, сохраняя интерес к общественным проблемам. С 1907 г., после публикации провокационной драмы «Дисгармония» (*Дисгармонія*), актуальные темы его произведений (эвтаназия, «пробный брак», аморальное поведение

[4] Здесь и далее, если не указано иное, перевод с украинского наш. — *Е. Б.*

революционеров, не стесняющихся прибегать к услугам проституток и использовать для партийной работы деньги, полученные в результате подневольного труда крестьян на своих землях, и др.) стали предметом активного обсуждения в украинском обществе. В предреволюционные годы в творчестве Винниченко начала оформляться философская концепция «переустройства» мира, основанная на принципе «честности с собой».

Роман «Честность с собой» (*Чесність з собою*, 1911) — первое произведение «крупной» формы писателя и во многом ключевое для понимания его идей. Главный герой, социалист Мирон Купченко, пропагандирует идею (или принцип) «честности с собой», обнажая этические и социальные противоречия, ставшие привычными для общества. Однако многие современники Винниченко восприняли эту концепцию как попытку разрушить традиционную мораль. Они обвиняли автора в пропаганде «новой морали», якобы оправдывающей аморализм. В дневниках Винниченко с горечью отмечал непонимание своей позиции: критики игнорировали суть идей, сосредотачиваясь на поверхностных трактовках [Жулинський 1990: 91].

По Винниченко, «честность с собой» предполагает гармонию мыслей, чувств и поступков. Эту концепцию часто сводили к индивидуалистическому бунту против морали под влиянием Ф. Ницше. Однако анализ творчества писателя показывает, что он выступал против лицемерия, утверждая нравственный императив как основу жизни. При этом необходимо отметить, что Ницше упоминается в романах Винниченко «К своим!» (*По-свій!*, 1913), «Заветы отцов» (*Заповіт батьків*, 1914) и «Хочу!» (*Хочу!*, 1915), где присутствуют как цитаты, так и критика идей философа. Творческие поиски украинского автора в области морали и создания «нового человека» связаны не только с ницшеанством, но и с фрейдизмом, хотя он критиковал З. Фрейда за игнорирование социальных противоречий. В конечном итоге мировоззрение писателя сформировалось в результате синтеза ницшеанских и фрейдистских идей, а также марксизма, который у него

был, как отмечает один из исследователей его творчества, «…очень своеобразен. <…> …из учения Маркса — Энгельса Винниченко воспринял только эсхатологически-утопическую, а не научно-познавательную его часть. В марксизме его увлекали такие вещи, как протест против несправедливости капиталистического строя, миф пролетарской революции, воображаемое будущее идеальное социалистическое общество. Кроме того, он усвоил типичную марксистскую фразеологию»[5] [Лысяк-Рудницкий 2007: 499].

Винниченко считал, что подлинное преобразование действительности невозможно без изменения внутренней сути человека. Принцип «честности с собой» он рассматривал как ключевой механизм этой трансформации. «Раз гадко, то хоть умри, а не делай!» — заявляет герой его романа «Честность с собой», подчеркивая незыблемость нравственного закона [Винниченко 1991: 61]. Мораль, совесть и этические нормы, по мысли писателя, составляют основу данного принципа. Для Винниченко моральный аспект стал центральным и в его политической деятельности: «Всякая общественная (да и индивидуальная) борьба и деятельность требуют точной, ясной постановки цели и определения способов и средств их осуществления, то есть *программ* и *тактики,* и также правил поведения во время выполнения данных программ, то есть *морали*» (курсив автора. — *Е. Б.*) [Винниченко 2011: 86].

В период разработки принципа «честности с собой» Винниченко отмечал в дневнике: «Всякая система морали, начиная от морали зверей и дикарей и заканчивая моралью христианства и прагматизма, основана на благосостоянии, счастье человека» [Винниченко 1980: 305]. Счастье для писателя — ключевая философская категория, цель существования, что сближает его идеи с идеями эвдемонизма (философско-этической традиции, признающей высшим благом

[5] Здесь можно вспомнить часто цитируемое высказывание Я. Пеленского, который назвал Винниченко «внебрачным ребенком Карла Маркса и хорошенькой, темпераментной украинской девушки <…>. Он был очень показателен для нашего мышления, точнее говоря, для нашего несистемного и нелогичного мышления» [Пеленский 1960: 1].

для человека счастье). Винниченко считал, что достигнуть счастья можно только при условии гармонии внутреннего мира человека и внешнего мира. Писатель противопоставлял дисбаланс общества и личности естественной цельности природы. Понятие счастья у Винниченко неотделимо от принципа «честности с собой»: «Быть ценным для других и честным с собой — вот наивысшие законы и наивысшее наслаждение для каждого человека. Суметь осуществить эти законы — это суметь быть счастливым» [Винниченко 1980: 481–482]. Герои его произведений мечтают о возвращении к «золотому веку», гармонии с природой и собой, но внутренний конфликт разума и чувств мешает достичь цельности, которой требует принцип «честности с собой» для совершения поступка. Позднее, в этико-философском трактате Винниченко сформулирует эту мысль следующим образом: быть «честным с собой» — это значит выводить «…на поверхность сознания каждую твою мысль, каждое спрятанное чувство», не стараться «из-за легкомыслия или чрезмерного эгоизма, или из-за страха утратить свои привычки и утехи, не лукавить с собой, не бояться быть правдивым и смелым в первую очередь перед самим собой» [Винниченко 2011: 161].

Под воздействием идей марксизма, ницшеанства, а также учений таких мыслителей, как З. Фрейд, А. Шопенгауэр, Ж. Гюйо, А. Бергсон, А. Пуанкаре, А. и Г. Дюрвили (упоминания об их работах присутствуют в дневнике писателя [Винниченко 2012: 391, 551, 561, 16, 52, 120, 122, 246, 250, 324]), и опираясь на собственную теорию «честности с собой», Винниченко в 1930-х гг. разработал эклектичную этико-философскую концепцию «переустройства» мира — конкордизм. Ее созданию предшествовал неопубликованный морально-философский трактат просветительского характера «Счастье. Письма к юноше» (1928–1930, Париж), где автор обращался к молодежи как к движущей силе будущего: «Я буду говорить, обращаясь к тебе, мой юный товарищ, поскольку только юность пригодна к созиданию счастья» [Гундорова 2011: 15]. Как отмечает Т. Гундорова, форма писем-обращений перекликается с традицией сократовских и платоновских

диалогов. В трактате счастье определяется сначала как «действенное равновесие сил» [Гундорова 2011: 16], а позже трактовка уточняется: «Счастье — это действенное равновесие и согласие сил» [Гундорова 2011: 31]. Категории равновесия, баланса, гармонии становятся ключевыми для концепции писателя. При этом предложенная Винниченко идея «равновесия» представляет собой во многом утопическое переосмысление баланса в медико-биологическом понимании (равновесие между организмом и средой, целостность систем, достигаемое посредством способности к саморегуляции при изменяющихся внешних факторах), дополненного этическими принципами.

Трактат «Счастье. Письма к юноше» остался неопубликованным[6], однако Винниченко продолжал развивать его идеи, стремясь представить их обществу в доработанном виде. В 1934 г. он планировал выступить с докладом «Счастье и Конкордизм», рукописный вариант тезисов которого, как указывает О. Снижко, хранится в Отделе рукописных фондов и текстологии Института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины (Ф. 171. № 54. Л. 3) [Снижко 2014: 200]. В этом тексте счастье определяется как «та единственная цель, которая организованно или стихийно руководит деятельностью каждого организма, индивидуального или коллективного» [Снижко 2014: 199]. Эта формулировка восходит к идеям Шопенгауэра, которого в своем дневнике цитирует писатель [Винниченко 2010: 391]. В центре внимания Винниченко — практическая сторона политической жизни его времени. Он обращается к аудитории с риторическими вопросами: «Перечитайте внимательно программы политических партий. Ставят ли многие из них целью своей деятельности счастье? Я сам участвовал в составлении [программы] деятельности (социалистической) группы и знаю, что эта цель никогда

[6] Рукопись трактата Винниченко отправил в ноябре 1930 г. Н. Скрипнику (в то время — наркому образования Украины) для публикации в издательстве «Рух», где выходили другие произведения писателя. В дневнике Винниченко много пишет о своих надеждах, а позднее разочаровании, связанных с возможной публикацией рукописи в Советском Союзе.

никем не выдвигалась. И теперь, пересматривая планы деятельности, то есть программы других деятельных, революционных партий современного общества, я этой цели не нашел у них. Отчего это так?» [Снижко 2014: 199]. Эти размышления подчеркивают его критический взгляд на отсутствие этической составляющей в политических программах эпохи.

В рукописи эссе «Шесть вопросов украинских социалистов социалистам других наций» (1938) Винниченко вновь обращается к определению счастья как равновесия (баланса внешнего и внутреннего): «Счастье — не в существовании тех или иных ценностей, а в соотношении их в индивидуальном или коллективном организме. Каждый организм — человека, или животного, или растения — это определенная комбинация сил, так называемых материальных и так называемых духовных (насыщение едой, процесс мышления или чувствования и т. д.). Когда эти силы действуют и проявляют себя в организме согласованно и гармонично, когда нет внутренних противоречий, расхождений ни между материальным и духовным, ни между материальным и духовным внутри самих себя, тогда организм чувствует то состояние, которое люди назвали счастьем, то есть тем лучшим, что можно иметь в жизни» [Гундорова 2011: 16]. Автор подчеркивает, что суть счастья заключается не в наличии конкретных благ, а в гармоничном взаимодействии всех элементов бытия — на уровне как индивида, так и общества.

Винниченко стремился реализовать свою этико-философскую концепцию в таких художественных произведениях, как романы-трактаты «Лепрозорий» (*Лепрозорій*, 1938) и «Новая заповедь» (*Нова заповідь*, 1932, вторая ред. — 1947). Сюжетная структура этих работ отличается схематичностью, а персонажи лишены глубокой проработки, поскольку служат автору инструментом для передачи идей и пропаганды его «учения». Эти романы, как и неопубликованный трактат «Конкордизм» (1938–1948) с подзаголовком «Система строительства счастья», остались непрочитанными современниками писателя, несмотря на существование нескольких редакций рукописи и сокращенной версии, подготовленной

для печати. Известно также, что Винниченко неоднократно выступал с публичными лекциями, посвященными разъяснению принципов конкордизма, что подчеркивает его стремление популяризировать свои идеи в обществе.

Согласно воззрениям Винниченко, человечество поражено «болезнью дискордизма» — отсутствием гармонии и согласия, что проявляется в нравственном упадке, ухудшении физического здоровья и социальных катастрофах первой половины XX в. В данной концепции украинский мыслитель не был оригинален: идеи об «испорченности» естественного состояния человека и общества восходят еще к трудам Ж.-Ж. Руссо и его последователей. Художественным воплощением этих взглядов украинского писателя стал роман-трактат «Лепрозорий», где современный мир изображен как пространство, охваченное «проказой» дискордизма: «здоровых людей на земле уже не было и нет» [Винниченко 2011: 83]. Спасение, по Винниченко, возможно лишь для тех, кто осознал свою «болезнь» и принял принципы конкордизма. Автор прогнозирует: «Нашим потомкам современный мир будет представляться как огромное, планетарное учреждение для психически больных людей» [Винниченко 2011: 82].

Истоки «болезни» писатель связывает с переходом человечества к мясоедению, которое он называет «трупоедством». Это, по его мнению, привело к «нарушению нормального хода функций организма», развитию «ненормальных наклонностей» [Винниченко 2011: 54], психическим расстройствам и социальному неравенству, трактуемому как «биологическая ненормальность» [Винниченко 2011: 47]. Хотя неизвестно, был ли Винниченко знаком с работами Л. Толстого («Первая ступень») или И. Мечникова («Этюды оптимизма»), его идеи о взаимосвязи питания, физического и духовного здоровья отражали распространенные в начале XX в. научные дискуссии.

В своем трактате автор подчеркивает, что поиск причин социального неравенства он как социалист ведет через синтез этического, экономического, исторического, физиологического и антропологического подходов, применяя «историко-биологический метод» [Винниченко 2011: 289], что по-

зволяет рассматривать проблему в контексте комплексного взаимодействия биологических и социальных факторов.

Центральная идея концепции украинского писателя базируется на утопической модели, предполагающей создание нового мирового и социального порядка через добровольное согласие государств, достижение гармонии между индивидом и обществом, человеком и природой. Эти условия, по его мнению, осуществимы лишь при внутренней цельности личности: «Конкордизмом мы называем систему лечения и реорганизации сил современного человеческого организма (как индивидуального, так и коллективного), сил как физических, так и психических, систему, основанную на равновесии и согласии этих сил» [Винниченко 2011: 86].

Какой же путь к счастью и «исцелению» человечества предлагает Винниченко? Какие практические меры, согласно его концепции, необходимы для достижения этой цели? Центральное место в трансформации общества писатель отводит «новому человеку», чье становление основывается на соблюдении тринадцати принципов индивидуальной этики в рамках конкордизма. Эти правила, по замыслу автора, призваны обеспечить гармонизацию личности и создать основу для переустройства мира:

«1. Во всех областях твоей жизни избавляйся от гипноза религии и будь простой частью природы.

2. Будь в согласии с другими не опасными для тебя живыми существами на земле и сколько можно бывай на воздухе, на природе, в максимально близком контакте с солнцем, водой, растениями.

3. Не питайся ничем не присущим природе человека.

4. Будь цельным.

5. Будь честным с собой.

6. Пусть твои слово и дело будут согласованы.

7. Будь последовательным до конца.

8. Не старайся любить ближних без оценки и не претендуй на их любовь, не будучи ценным для них.

9. Всегда помни, что все люди и ты сам больны страшной болезнью дискордизма. Борись с ней не догмой, не ненавистью, не наказанием, а пониманием, жалостью, помощью.

10. Обеспечивай себя только своим собственным трудом.

11. Вступай в любовные отношения с тем, с кем хочешь, но семью создавай только с тем человеком, которого ты всей своей душой и всем телом хотел бы (хотела бы) иметь матерью (отцом) своих детей.

12. Не господствуй и не давай господствовать над тобой.

13. Будь ни над коллективом, ни под ним, ни вне его, а только активной, преданной клеточкой его. И тогда даже страдания за него будут для тебя высшей радостью» [Винниченко 2011: 243–244].

Таким образом, концепция «конкордизма» формулирует принципы, направленные на достижение психического баланса и физического здоровья индивида.

Согласно Винниченко, мораль в рамках конкордизма должна основываться на свободе, самостоятельности и добровольном выборе: «Не “должен”, а “если ты хочешь”» при условии «чувствования и понимания законов как своей, так и общей природы и согласия с ними» [Винниченко 2011: 97]. Писатель определяет ключевое условие преодоления дискордизма как восстановление гармонии человека с природой и Вселенной, нарушение которой, по его мнению, стало источником глобального кризиса. При этом он акцентирует необходимость сохранения автономии сторон, вступающих в согласие, отвергая поглощение индивидуальности (будь то личность или нация) коллективом.

Первым шагом к единению с природой автор называет регулярное пребывание в контакте с ней, а также отказ от употребления животной пищи и термически обработанных продуктов. Второй шаг предполагает строгое соблюдение принципа «честности с собой», когда сознание, подсознание, инстинкты, эмоции и действия находятся в гармонии, а не в противоречии друг с другом. Кроме того, Винниченко настаивает на осознанном родительстве: дети, по его мысли, должны рождаться в парах, прошедших как минимум год «пробного брака» и выбравших партнера именно в качестве родителя. Это, по его мнению, позволит воспитывать поколение, «не раздираемое с пеленок родительскими драмами, чистое от семейного дискордизма» [Винниченко 2011: 221].

Согласно концепции Винниченко, последовательное соблюдение принципов конкордизма способно привести человечество к радикальной трансформации: исцелению, обновлению и раскрытию ранее недоступных возможностей. Автор утверждает, что это позволит реализовать невиданный потенциал и мобилизовать практически неограниченные ресурсы: «Разговаривать без всяких аппаратов на расстоянии в сотни километров? Движением пальца поднимать тысячи килограммов? Видеть и чувствовать, что происходит в психике других, когда они этого хотят? И это без всяких аппаратов, только “какой-то” внутренней силой своей? Это будет для людей будущего таким же обычным явлением, как для современных людей слышать и видеть при помощи специальных аппаратов. (Мы уже не говорим про те социальные, психические, интернациональные, философские и другие достижения, которые ждут человека на земле.)» [Винниченко 2011: 155]. Таким образом, Винниченко прогнозирует качественный скачок в развитии человечества, когда достижения, кажущиеся фантастическими в его эпоху, станут повседневной нормой.

Трансформация человеческой личности, согласно концепции Винниченко, неизбежно требует преобразования политической и социально-экономической систем. Автор выступает за ликвидацию частной собственности на средства производства и установление «коллективократии», когда «реальным распорядителем коллективного хозяйства при полной свободе будет сам коллектив как сумма отдельных индивидов, органично, неразрывно, материально и духовно заинтересованных в коллективном предприятии» [Винниченко 2011: 258].

Принцип «разнородной однородности» экстраполируется на глобальное политическое устройство. Винниченко предлагает создать Мировую Экономическую Федерацию (или Экономическую Федерацию Планеты) с единым хозяйственным планетарным планом, где все народы обладают равными правами участия, а также Единую Федеративную Конкордистскую Республику Земли. Эти идеи, созвучные современным

тенденциям глобализации, предполагают синтез универсальности и многообразия в рамках единой системы.

Для «продвижения» и дальнейшего успеха конкордизма, по мнению Винниченко, требуется формирование «показательных конкордистских коллективов» («авангарда»), состоящих из обычных людей, искренне верящих в идеи учения и достигших гармонии своих «главных сил — разума, инстинкта, чувства, воли» [Винниченко 2011: 302]. Автор подчеркивает отличие таких групп от исторических аналогов: оуэновских коммун в Англии, фурьеристских во Франции и коммунистических в советской России. Если предыдущие «проекты» преобразования действительности связывали проблемы общества главным образом с социальным неравенством и частной собственностью, то Винниченко видит корень зла в «болезни» человечества — дискордизме. На примере критики фурьеризма он указывает, что предшественники ограничивались социально-экономическими реформами, тогда как конкордизм требует системного подхода: «…сознательное, организованное, планомерное лечение человеческого организма как индивидуального, так и коллективного, как в социально-экономической отрасли, так и во всех других» [Винниченко 2011: 305]. Таким образом, в данной этико-философской концепции акцентируется необходимость преобразования не только структуры общества, но и, в первую очередь, внутреннего состояния человека.

В духе эпохи Винниченко грезит о том, что обновленное человечество Земли вступит в контакт с иными мирами Вселенной ради «радостного исполнения великого закона соединения и согласования сил, императивно действующего во всей Вселенной» [Винниченко 2011: 341]. Реализация этой миссии, по его убеждению, возможна лишь после возникновения «новой расы — единой, могучей, с новыми силами, качествами и достижениями, расы счастливых великанов, которую справедливо именовать планетарной расой возрожденных людей — *неолюдей* (курсив автора. — *Е. Б.*)» [Винниченко 2011: 340]. Таким образом, автор связывает космическое единение с внутренней трансформацией человечества, видя в этом закономерный этап эволюции.

Винниченко как писатель, политик и мыслитель остро воспринимал «пульс эпохи», а его творчество неизменно обращалось к злободневным вопросам современности. В философских поисках он сохранял верность этой позиции: анализируя политические кризисы 1930–1940-х гг., он стремился создать этико-философскую систему, способную, по его мнению, трансформировать мировой порядок через его базовую единицу — человека, чье внутреннее преображение рассматривалось как основа общественных изменений. Его идеи коррелируют с интеллектуальными тенденциями эпохи. Так, например, конкордизм рассматривает «дискордизм» (социальный и моральный разлад) как вызов (кризис), требующий ответа через коллективные действия и создание показательных конкордистских коллективов. А. Дж. Тойнби в «Постижении истории» описывает динамику цивилизаций через «вызов» и «ответ» (метафора И. В. Гёте) творческого меньшинства, которое определяет развитие общества. Оба автора видят в преодолении кризисов необходимость активного участия элиты / авангарда, «изменения в мыслях и сердцах людей» [Воробьева 2006: 96]. Однако Тойнби акцентирует роль религии и культурной преемственности, тогда как Винниченко — этико-социальные реформы. Также для них обоих важнейшую роль играет политический дискурс [Воробьева 2006: 88]: Тойнби пишет о возможной интеграции всех цивилизаций и образовании «Мирового федеративного государства» на основе «Всемирной религии».

В своих работах Винниченко задается теми же вопросами, что и Ясперс: «как преодолеть те катаклизмы, которые постигли европейскую цивилизацию в XX в.? Какие духовные ориентиры остаются у европейского человека и как их обрести в современном индустриальном обществе?» [Гайденко 1991: 8]. Теория «честности с собой» перекликается с понятием духа у Ясперса, который «определяется, как “целостность <…> мышления, деятельности, чувства”» [Гайденко 1991: 14]. Схожи и понятие «тождество различных»: органическая общность объединения людей при максимальном сохранении своеобразия каждого индивида. В конечном итоге оба

мыслителя видят в духовном преобразовании человека ключ к преодолению кризисов. Однако Винниченко фокусируется на практических шагах (например, отказ от продуктов животного происхождения, необходимость обеспечивать жизнедеятельность своим собственным трудом и т. д.), тогда как Ясперс — на историософской перспективе: «нет пути в обход истории, путь идет только через историю» [Ясперс 1991: 280].

Винниченко делает упор на «честность с собой» как основу морали, требуя выводить на уровень сознания скрытые мысли и чувства. М. Хайдеггер в экзистенциальной философии анализирует «подлинное существование» («особое отношение к миру, нацеленное на сущее как таковое» [Хайдеггер 1993: 17]), которое предполагает осознание своей конечности и ответственности. Оба подчеркивают необходимость внутреннего «согласия с миром» [Бибихин 1993: 10]. Однако у Винниченко это связано в том числе с социальной гармонией, а у Хайдеггера — с индивидуальным бытием-к-смерти [Хайдеггер 1997: 228–257]. Параллели также прослеживаются в акценте на искренности.

Ясперс и Хайдеггер так же, как Винниченко, находились под влиянием некоторых ницшеанских идей, но акцентировали разные аспекты: Ясперс — экзистенциальную свободу, Хайдеггер — деконструкцию метафизики. Все они интегрировали ницшеанские идеи, но Винниченко адаптировал их к социальному утопизму, тогда как Ясперс и Хайдеггер — к философии индивидуального существования.

Некоторые идеи Винниченко, даже в недостаточно детализированном виде, предвосхитили отдельные аспекты философско-политических концепций второй половины XX в. Так, например, американский философ Ф. Фукуяма в работе «Конец истории и последний человек» пишет о том, что «во всем мире возник небывалый консенсус на тему легитимности либеральной демократии как системы правления» [Фукуяма 2015: 6]. Оба мыслителя предлагают модели мирового порядка, устраняющие международные конфликты: Фукуяма — через победу либеральной демократии как «конца истории», универсальные либеральные ценности, Винниченко

ко — через конкордизм, основанный на этической гармонии и равновесии, универсальный для всего международного сообщества.

Исследователь историософии Винниченко А. Дергачев отмечает, что в «Конкордизме» писатель создал трехмерную схему исторического процесса линейной формы, подобную «Формационной модели исторического процесса» К. Маркса и «Теории столкновения цивилизаций» С. Хантингтона[7], а также предложил «систему мирных методов гармонизации противоположностей в социальных, международных и межгосударственных отношениях» [Дергачев 2015: 76]. Последняя предвосхищала подобные теоретические взгляды создателей концептуальных теорий социально-экономической конвергенции (от лат. converge ‘сближаться’) человечества (Дж. Гелбрейта, О. Тоффлера, Г. Арона и др.), в разных интерпретациях обосновавших идею о постепенном стирании идеологических и экономических противоречий между капитализмом и социализмом, что в перспективе должно привести к их синтезу. Концепция конкордизма Винниченко, таким образом, выступает своеобразным аналогом этих идей, акцентируя необходимость поиска баланса в отношениях между государствами с различными политико-экономическими моделями.

И. Лысяк-Рудницкий видит в конкордизме предтечу «новой левой» идеологии или, по крайней мере, одного из ее направлений в идеале «возвращения к природе», пацифизме, склонности «к специальному режиму питания, к сексуальной свободе, к созданию малых общин-коммун, в которых люди вместе живут и трудятся» и концепции «прямой демократии в противовес традиционной представительной» [Лысяк-Рудницкий 2007: 504]. При этом он подчеркивает утопический характер мышления Винниченко[8], склонность писателя не

---

[7] Необходимо отметить, что работа Хантингтона впервые была опубликована в 1993 г.

[8] Лысяк-Рудницкий пишет о Д. Донцове и В. Винниченко, в мировоззрениях которых усматривает немало сходства, что «в преклонном возрасте оба они стали мировоззренческими чудаками» [Лысяк-Рудницкий 2007: 505].

к познанию реального мира, а к его изменению и, соответственно, к «экстремизму, идеологическому доктринерству, упрощению формул и к радикальным решениям» [Лысяк-Рудницкий 2007: 505].

Необходимо также отметить сходство некоторых положений конкордизма с экологической философией XX–XXI вв., в которой также акцентируется взаимозависимость человека и природы и которая выступает против эксплуатации ресурсов и разрушения экосистем (например, идеи Арне Нэсса и «глубинной экологии»). Винниченко отвергал идею превосходства человека над природой, называя социальное неравенство «биологической ненормальностью», вызванной нарушением естественных законов. Экологическое мышление XX–XXI вв. также критикует антропоцентризм, предлагая перейти к биоцентризму, где природа и человек равноправны. Писатель рассматривал социальные, этические и экологические проблемы как взаимосвязанные. Так, в романе «Лепрозорий» он изображает мир, где дисбаланс с природой приводит к социальной деградации и болезням. Современные экологические концепции (например, теория «планетарных границ» Й. Рокстрёма) также подчеркивают необходимость комплексного решения проблем: от изменения потребительских привычек до перестройки экономических систем. Таким образом, конкордизм Винниченко предвосхитил многие идеи экологического мышления, особенно в части системного подхода и критики антропоцентризма. Однако его утопизм с акцентом на индивидуальной трансформации отличается от современных прагматичных стратегий, ориентированных на технологические и политические решения.

Итак, пережив две мировые войны, революцию и установление тоталитаризма в Советском Союзе, наблюдая все более и более нарастающую международную напряженность в мире, В. Винниченко предложил программу установления конкордистского нового мирового порядка. Согласно его во многом эклектичной концепции, этот порядок должен был основываться не на политико-идеологической или военно-экономической борьбе, а на признании норм международно-

го права, универсальных моральных принципов и равенства стран и народов, способных регулировать международные отношения мирными средствами. Винниченко утверждал, что ключевой темой будущей системы должно стать достижение стабильности через утопический синтез духовных, правовых, физических и материальных аспектов, направленный на гармонизацию общих противоречий. Предложенная Винниченко модель глобального устройства, направленная на мирное устранение противоречий в социальной, международной и межгосударственной сферах через универсальные этические нормы, равноправие народов и государств, а также идею вечного мира, представляет собой теоретическую конструкцию, крайне привлекательную, однако проблематично реализуемую на практике. При этом отдельные ее элементы прослеживаются в дальнейших философских поисках ученых теоретиков и практиков из разных стран в XX–XXI вв.

Литература

Байдалова 2024 — *Байдалова Е. В.* Творчество В. К. Винниченко и его этико-философская концепция «переустройства» мира // Studia Litterarum. 2024. № 4. С. 106–121.

Бибихин 1993 — *Бибихин В.* Дело Хайдеггера // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 3–14.

Винниченко 1980 — *Винниченко В.* Щоденник (1911–1920). Т. 1 / Редакція, вступна стаття і примітки Г. Костюка. Едмонтон; Нью-Йорк:, 1980.

Винниченко 1991 — *Винниченко В.* Честность с собой. Записки курносого Мефистофеля / Сост., подгот. текста и вступ. ст. Ю. Барабаша. М., 1991.

Винниченко 2010 — *Винниченко В. К.* Щоденник (1926–1928). Т. 3. Київ; Едмонт; Нью-Йорк, 2010.

Винниченко 2011 — *Винниченко В.* Конкордизм. Система будування щастя: Етико-філософський трактат / Передм. Т. І. Гундорової. Київ, 2011.

Винниченко 2012 — *Винниченко В.* Щоденник (1929–1931). Київ; Едмонтон; Нью-Йорк, 2012. Т. 4.

Воробьева 2006 — *Воробьева О. В.* А. Тойнби: Опыт постижения истории // Новая и новейшая история. 2006. № 5. С. 86–98.

Гайденко 1991 — *Гайденко П. П.* Человек и история в экзистенциональной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 5–26.

Гундорова 2011 — *Гундорова Т. І.* «Конкордизм» Володимира Винниченка: трагедія однієї утопії // Винниченко В. Конкордизм. Система будування щастя: Етико-філософський трактат / Передм. Т. І. Гундорової. Київ, 2011. С. 5–26.

Дергачев 2015 — *Дергачев А. В.* Новый мировой порядок во взглядах Владимира Винниченко // Труды БГТУ. 2015. № 5. История, философия, филология. С. 75–79.

Жулинський 1990 — *Жулинський М.* Усі сорок років творчого життя. «Щоденник» Володимира Винниченка // Київ. 1990. № 9. С. 91–123.

Лысяк-Рудницкий 2007 — *Лысяк-Рудницкий И.* Общественно-политическое мировоззрение Владимира Винниченко в свете его публицистических произведений // Лысяк-Рудницкий И. Между историей и политикой / Под ред. Д. Фурмана, Я. Грицака. М.; СПб., 2007. С. 485–506.

Пеленський 1960 — *Пеленський Я.* Чому так мало думаємо? // Українська літературна газета. 1960. Ч. 4 (58). Квітень.

Снижко 2014 — *Снижко О.* Суггестивный потенциал публицистики Владимира Винниченко // Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки». 2014. № 6 (177). Вып. 21. С. 196–201.

Фукуяма 2015 — *Фукуяма Ф.* Конец истории и последний человек. М., 2015.

Хайдеггер 1993 — *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993.

Хайдеггер 1997 — *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997.

Чикаленко, Винниченко 2010 — *Чикаленко Є., Винниченко В.* Листування 1902–1929 роки / Упор. та вс. ст. Н. Миронець. Київ, 2010.

Ясперс 1991 — *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991.

DOI: 10.31168/7576-0535-7.14

О. С. РУМЯНЦЕВА
(Москва)

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО ПРЕДСКАЗАТЕЛЯ В ПОЛЬСКОЙ ПРЕССЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА ПОЛЬСКОГО ЯЗЫКА)

Аннотация: В исследовании представлен опыт описания образа современного предсказателя в польской лингвокультуре. На материале публицистического подкорпуса Национального корпуса польского языка проанализированы лексемы *wróżka* ‘прорицательница, гадалка’ и *jasnowidz* ‘ясновидящий’ — наиболее частотные номинации людей, обладающих даром предвидения, — и их лексическое окружение. Прослеживается динамика представленности рассматриваемых единиц в текстах корпуса. Исследуется широкий контекст, в котором зафиксированы анализируемые слова; отобранные коллокаты-существительные, глаголы и прилагательные организуются в тематические группы. Выявляется смысловое наполнение образов, выделяются процессуальные и непроцессуальные характеристики прорицательницы и ясновидящего, закрепленные в массовом сознании. На основе обнаруженной специфики функционирования лексем *wróżka* и *jasnowidz* делается вывод о различиях в оценках мужской и женской фигуры предсказателей.

Ключевые слова: польский язык, польская лингвокультура, семантика.

Пророчества — заметный феномен сегодняшней массовой культуры: печатные издания регулярно публикуют гороскопы, гадалки и экстрасенсы консультируют зрителей телепередач (в Польше до 2024 г. даже существовал специализированный канал *Astro-TV*), а в социальных сетях распространяются видеорасклады карт таро. При этом отношение к личностям, *обладающим даром предвидения,* неоднозначно — от резкой критики и обвинений в шарлатанстве до фанатичной любви к отдельным медийным фигурам. Исследование посвящено выявлению смыслового наполнения образа прорицателя XXI в. и его оценок в польской лингвокультуре.

Проблемой описания образа человека по данным языка занимались многие лингвисты (среди других выделяется, например, работа Ю. Д. Апресяна, в которой предлагается развернутая схема характеристики человека через его состояния и действия [Апресян 1995]). В качестве теоретической основы анализа в работе принимается определение С. В. Черновой, согласно которому, образ человека есть «совокупность субъективно окрашенных и ассоциативно связанных непроцессуальных и процессуальных характеристик человека, стихийно формирующихся в сознании другого лица (лиц, группы лиц, поколения и т. д.) посредством восприятия, памяти и воображения и получающих отражение в языковых формах» [Чернова 2011: 13]. Преимущество концепции С. В. Черновой состоит в совмещении статической и динамической составляющих образа: под процессуальными характеристиками понимаются образ жизни и модель поведения, а под непроцессуальными — внешность, душевные качества, вещный мир и атрибуты, система ценностей и т. д. Исследовательница подчеркивает: «Языковые средства, дающие представление об образе, их семантика, особенности функционирования в условиях разнообразных контекстов — вот что должно составлять основу характеристики образа человека с лингвистических позиций» [Чернова 2011: 21].

Источником информации о характеристиках и ассоциациях, закрепленных в массовом сознании носителей языка, могут служить корпусные данные. Национальный корпус польского языка [NJKP] включает в себя более 1,5 млрд лексических единиц. Составители подчеркивают тематическое и жанровое разнообразие вошедших в корпус текстов, авторы которых — люди разного пола, возраста и места жительства. Анализ образа предсказателя будет проводиться на материалах представленных в корпусе текстов прессы: именно средства массовой информации наиболее скоро реагируют на изменения, происходящие в языке, и наиболее точно отражают актуальные оценочные установки.

Объектом исследования стали зафиксированные в корпусе контексты употребления лексем **wróżka** ‘прорицательница’ и

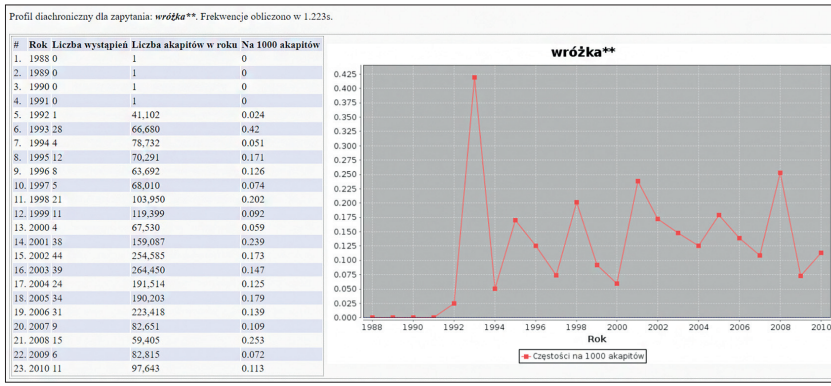
jasnowidz ‘ясновидящий’. Рассматриваемые слова были отобраны как наиболее частотные среди ряда синонимов: лексема *wróżka* ‘прорицательница’ зафиксирована в корпусе 1311 раз, *jasnowidz* ‘ясновидящий’ — 541 раз, *wróżbita* ‘предсказатель’ — 212 раз, *wróż* ‘предсказатель’ — 83 раза, *jasnowidząca* ‘ясновидящая’ — 44 раза, *jasnowidzący* ‘ясновидящий’ — 24 раза, *przepowiadacz* ‘предсказатель’ — 21 раз, *wróżbiarz* ‘предсказатель’ — 18 раз, *wróżbitka* ‘предсказательница’ — 11 раз. Частотное слово *wieszcz* (зафиксировано в корпусе 855 раз) в рамках работы не рассматривается: лексема в текстах корпуса используется преимущественно в значении ‘поэт, наделенный талантом и вдохновением, затрагивающий в своих произведениях темы, важные для данного народа’ [WSJP]. В значении ‘пророк’ лексема отмечена 94 раза.

Отобранные единицы были проанализированы по материалам текстов прессы (в фильтрах поисковой системы PELCRA были выбраны *kanał_prasa_dziennik, kanał_prasa_inne, kanał_prasa_miesięcznik, kanał_prasa_tygodnik*), поиск проводился для всех грамматических форм. Исследовался широкий контекст — в первую очередь коллокаты, однако анализ ими не ограничивался.

Wróżka ‘прорицательница, гадалка’

Лексема *wróżka* ‘прорицательница, гадалка’ представлена в публицистическом подкорпусе 699 словоупотреблениями. Бóльшая по сравнению с другими рассмотренными лексемами частотность объясняется в том числе многозначностью слова: Большой словарь польского языка в качестве основного приводит значение ‘прорицательница, гадалка’, а в качестве второго — ‘волшебница, фея’ [WSJP]. В исследовании будут рассмотрены только те тексты, в которых лексема была употреблена в первом значении (499 контекстов).

Первая фиксация лексемы *wróżka* в текстах корпуса относится к 1992 г., после чего наблюдается кривая с резкими пиками частотности (график 1). Рост интереса к эзотерике объясняется периодом социальных и политических потрясений конца 90-х — начала 2000-х гг: так, например, 1993 г., когда


Profil diachroniczny dla zapytania: *wróżka***. Frekwencje obliczono w 1.223s.

#	Rok	Liczba wystąpień	Liczba akapitów w roku	Na 1000 akapitów
1.	1988	0	1	0
2.	1989	0	1	0
3.	1990	0	1	0
4.	1991	0	1	0
5.	1992	1	41,102	0.024
6.	1993	28	66,680	0.42
7.	1994	4	78,732	0.051
8.	1995	12	70,291	0.171
9.	1996	8	63,692	0.126
10.	1997	5	68,010	0.074
11.	1998	21	103,950	0.202
12.	1999	11	119,399	0.092
13.	2000	4	67,530	0.059
14.	2001	38	159,087	0.239
15.	2002	44	254,585	0.173
16.	2003	39	264,450	0.147
17.	2004	24	191,514	0.125
18.	2005	34	190,203	0.179
19.	2006	31	223,418	0.139
20.	2007	9	82,651	0.109
21.	2008	15	59,405	0.253
22.	2009	6	82,815	0.072
23.	2010	11	97,643	0.113

График 1. Частотность представленности лексемы *wróżka* в корпусе

зафиксировано резкое возрастание количества употреблений лексемы, в Польше отмечен безработицей, последовавшим падением уровня жизни, а также прошедшими в стране выборами. В 2001 г. же (еще один пик на графике) в Польше состоялись выборы в парламент и сменилось правительство, а в Нью-Йорке 11 сентября произошли теракты.

Имена существительные, зафиксированные в окружении лексемы *wróżka*, могут быть организованы в следующие группы:

1. Атрибуты и магические объекты

Наиболее частотно употребление лексемы *wróżka* в одном контексте с номинациями магических объектов. Таких текстов в публицистическом подкорпусе представлено 38. Данные корпуса демонстрируют, что основными инструментами прорицательницы являются **karty** ‘карты’ (17)[1] и **karty tarota** ‘карты таро’ (7); **szklana kula** ‘стеклянный шар’ (6) и **kryształowa kula** ‘хрустальный шар’ (3). Среди других атрибутов — **wachlarz z pawich piór** ‘веер из павлиньих перьев’ и **pawie pióra** ‘павлиньи перья’; **czaszka** ‘череп’; **sowa** ‘сова’; **figurka Buddy** ‘фигурка Будды’; **kocioł** ‘котел’; **kamienie runiczne** ‘рунические камни’; **wahadełko** ‘маятник’; **fusy z kawy** ‘кофейная гуща’. Называются также животные-помощники: **czarny kot**

[1] Здесь и далее в скобках указано количество словоупотреблений.

‘черный кот’ и **papuga** ‘попугай’. Отмеченные предметы и животные указывают на синкретичность представлений о прорицательнице: издавна распространенные в европейской культуре символы ясновидения и гадания (стеклянный шар, карты и кофейная гуща) соседствуют с объектами, связанными с колдовством (котел и череп) и даже религией (фигурка Будды):

Na ścianie jej pokoju wisi wachlarz z pawich piór (pawie pióra mają dodać wróżce pewności siebie, energii), na stole leży miniaturowa srebrna czaszka, sowa oraz figurka Buddy (symbol czystej wiary). Karty tarota, którymi się posługuje, są wykonane z polewanego płótna. Zostały przywiezione z Tybetu (Gazeta Wyborcza, 30.08.1993) ‘На стене ее комнаты висит веер из павлиньих перьев (павлиньи перья должны придать гадалке уверенности, энергии), на столе лежит миниатюрный серебряный череп, сова и фигурка Будды (символ чистой веры). Карты таро, которыми она пользуется, выполнены из заламинированного холста. Их привезли из Тибета’.

Полученные данные о характерных атрибутах прорицательницы частично подтверждаются поиском в сервисе Google Images: результат поискового запроса *wróżka* представляет прежде всего фей — с крыльями и волшебными палочками. На тех картинках, которые относятся к рассматриваемому в работе значению, изображены стеклянный шар и карты.

2. Профессии

Широко представлены контексты, в которых лексема *wróżka* зафиксирована в ряду сочиненных существительных — названий профессий.

Прежде всего, это ряды слов близкой семантики — номинаций «магических» профессий, связанных с предсказанием будущего: **jasnowidz** ‘ясновидящий’ (18), **astrolog** ‘астролог’ (9), **tarocista** ‘таролог’ (4), **chiromanta** ‘хиромант’ (3). Всего таких текстов выявлено 28. Как правило, ряд включает в себя не менее трех элементов: *Nikt nie wie, ilu jest obecnie w Polsce praktykujących astrologów, tarocistów, chiromantów, wróżek i jasnowidzów* (Cosmopolitan, nr 10, 1998) ‘Никто не знает, сколько сейчас в Польше практикующих астрологов, тарологов,

хиромантов, гадалок и ясновидящих'. Столь частотная сочетаемость лексемы *wróżka* с семантически близкими номинациями свидетельствует о ее включении в разветвленное лексико-семантическое поле, связанное с эзотерическими практиками, и отражает восприятие прорицания как многообразной и востребованной сферы деятельности.

Лексема *wróżka* включается также в ряды номинаций профессий, входящих в то же поле, но связанных с парамедициной и исцелением: **bioenergoterapeuta** 'биоэнерготерапевт' (8), **uzdrawiacz** 'целитель' (4), **znachor** 'знахарь' (2), **mistrz medycyny Dalekiego Wschodu** 'специалист дальневосточной медицины': *Ponad tysiąc osób skorzystało z usług wróżek, bioenergoterapeuty, astrologów i mistrzów medycyny Dalekiego Wschodu podczas Festiwalu Medycyny Naturalnej* (Trybuna Śląska, 23.01.2001) 'Более тысячи человек воспользовалось услугами гадалок, биоэнерготерапевта, астрологов и специалистов дальневосточной медицины во время Фестиваля натуропатии'. Характерным является противопоставление гадалок и целителей представителям доказательной медицины — психологам и психиатрам (4 текста): *Wiele osób nie zauważa, że istnieje inny świat. Świat, w którym ludzie nie chodzą do lekarza, ale do uzdrawiacza, do wróżki zamiast do psychologa i do specjalisty od tarota zamiast do urzędu pracy* (Gazeta Wyborcza, 11.12.1998) 'Многие люди не замечают, что существует другой мир. Мир, в котором люди ходят не к врачу, а к целителю, к гадалке вместо психолога и к специалисту по таро вместо центра занятости'. Профессии в таких контекстах зачастую объединяет дополнительное значение 'шарлатан', а нанизывание элементов актуализирует негативную оценочную коннотацию: количество обманщиков интерпретируется как симптом кризиса и потенциально опасная ситуация: *A skoro rośnie popyt, to szyldem psychoterapeuty posługują się coraz częściej astrolog, jasnowidz, wróżka, tarocista, uzdrowiciel dusz, którzy bezkarnie mieszają ludziom w głowach* (Polityka, 02.02.2002) 'А раз растет спрос, вывеской психотерапевта все чаще пользуются астролог, ясновидящий, гадалка, таролог, целитель душ, которые безнаказанно пудрят людям мозги'.

Одновременно с оценкой прорицательниц как обманщиц в корпусе отмечается и отношение к предсказаниям как к профессиональной деятельности. В текстах фиксируется целый ряд номинаций магических занятий, сопровождающийся гиперонимом *zawód* ‘профессия’: *Wróżka, kabalarka, astrolożka, przepowiadaczka przyszłości — to zawód? Tak. Jeśli posiadasz tak zwany szósty zmysł, a twoje przeczucia nigdy cię nie mylą, możesz uczynić zaglądanie w przyszłość twoją profesją* (Cosmopolitan, nr 12, 1999) ‘Гадалка, ворожея, астролог, предсказательница — это профессии? Да. Если ты обладаешь так называемым шестым чувством, а твои предчувствия никогда тебя не обманывают, можешь сделать заглядывание в будущее своей работой’. Восприятие гадания как профессионального занятия поддерживается коллокациями **szkoła (dla wróżek / magii)** ‘школа (для гадалок / магии)’ (3), **agencja** ‘агентство’ (1): *Moja intuicja coraz silniej dawała o sobie znać. Wreszcie zdecydowałam się dołączyć do agencji wróżek* (Cosmopolitan, nr 12. 1999) ‘Моя интуиция проявлялась все сильнее. Наконец я решила присоединиться к агентству гадалок’; *Nie dostałam się na anglistykę, więc przyszłam tutaj, do szkoły dla wróżek — mówi Katarzyna Kormańska* (Gazeta Wyborcza, 11.12.1998) ‘Я не поступила на англистику, поэтому пришла сюда, в школу гадалок, — говорит Катажина Корманьска’. Гаданию нужно учиться, а организацией работы предсказательниц занимается агентство.

3. Обстоятельства магического действия (место и время)

Амбивалентность отношения к гадалкам и гаданиям демонстрируют также коллокаты, называющие обстоятельства магического действия. С одной стороны, гадание — работа, подразумевающая специально отведенное рабочее место. Это могут быть:

- **gabinet** ‘кабинет’ (8): *W gabinetach słynnych łódzkich wróżek na wizytę trzeba czekać nawet kilka miesięcy* (Express Ilustrowany, 31.10.2003) ‘В кабинетах известных лодзинских гадалок прием нужно ждать аж несколько месяцев’;
- **targi** ‘ярмарка, выставка’ (8): *Na każde targi zjeżdża średnio 20 wróżek. Intensywna weekendowa praca z klientami wyczer-*

puje organizm osoby wróżącej. Trzeba z człowieka zdjąć złe emocje (Polityka, nr 2359, 20.07.2002) ‘На каждую выставку съезжается в среднем 20 гадалок. Интенсивная работа с клиентами на выходных истощает организм гадающего. Нужно с человека снять плохие эмоции’.

С другой стороны, многие тексты демонстрируют восприятие гадания не столько как обращения к высшим силам за помощью, сколько как развлечение (18 контекстов). Гадания проходят на **школьных вечерах** (6), **праздниках** (**zabawa** зафиксирована в 6 контекстах) и **вечеринках** (**impreza** зафиксирована в 2 контекстах):

W piątek 28 listopada uczniowie Szkoły Podstawowej nr 18 tradycyjnie obchodzili Andrzejki. <…> Każdy ciekaw swojego przeznaczenia mógł je poznać przez wizytę w szkolnym kąciku wróżek (Co Tydzień Jaworzno, 10.12.2003) ‘В пятницу 28 ноября ученики средней школы № 18 традиционно праздновали Андреев день. <…> Каждый, кого интересовала его судьба, мог ее узнать, посетив школьный уголок гадалок’;

Impreza dla pań to nie tylko atrakcje kulinarne, ale także m. in. zespół muzyczny z wodzirejem, pokaz mody, pokaz tańca latynoamerykańskiego i dyskotekowego oraz wróżka przepowiadająca świetlaną przyszłość oraz miła niespodzianka dla każdej z Pań (Gazeta Poznańska, 26.02.2005) ‘Вечеринка для дам — это не только кулинарные развлечения, но и музыкальный коллектив с распорядителем, модный показ, диско и латиноамериканские танцевальные выступления, гадалка, предсказывающая светлое будущее, и приятный сюрприз для каждой из женщин’. Среди сочиненных существительных другие развлечения — показ моды и танцевальные выступления.

Услуги гадалки прямо называются лексемой **atrakcja** ‘развлечение, аттракцион’ (4): *Dodatkowe atrakcje: loteria fantowa, licytacje, zdjęcia z Jeżem, wróżka* (Express Ilustrowany, 10.01.2004) ‘Дополнительные развлечения: лотерея, аукцион, фотографии с Ежом, гадалка’; *Dodatkową atrakcją sobotnich pokazów mody były andrzejkowe spotkania z wróżką, astrologiem, numerologiem i chiromantą* (Gazeta Poznańska, 02.12.2002) ‘Дополнительным развлечением субботнего модного показа

были встречи с гадалкой, астрологом, нумерологом и хиромантом в честь дня святого Андрея'.

Временем магического действия нередко является день святого Андрея, **andrzejki** (6 контекстов): *W dziennikarskim pubie przy ul. Piotrkowskiej w piątek wróżka Angelika będzie wróżyła z kart, ręki i wosku. Andrzejki będą miały charytatywny wymiar* (Express Ilustrowany, 29.11.2001) 'В журналистском пабе на ул. Пётрковской в пятницу гадалка Ангелика будет гадать на картах, по рукам и на воске. Андреев день будет иметь благотворительный характер'. В ночь накануне Андреева дня в польской традиции существовал обычай девичьего гадания на любовь и замужество — традиция поддерживается и сегодня, но, как показывает корпус, народный обычай трансформировался, а предсказанием на вечерах теперь занимаются гадалки. Такое смещение вновь свидетельствует о синкретичности представлений о прорицаниях и прорицательницах.

Глагольная лексика в окружении лексемы *wróżka* указывает на:

1. Специализацию гадалки

Самое частотное действие прорицательницы — предсказание. Будущее ей является в основном через зрительные образы: **widzieć** 'видеть' (10), **przewidzieć** 'предвидеть' (4) и **przewidywać** (2), в определенном смысле к этой группе относится и сочетание **odczytać przyszłość** 'прочитать будущее' (3). Другие глаголы либо обладают обобщенным значением и не указывают на средство получения информации о будущем — **przepowiadać przyszłość** 'предсказывать будущее' (8), **wywróżyć** 'нагадать' (4), либо связывают действие гадалки с практиками — **ułożyć horoskop** 'составить гороскоп', **postawić karty** 'сделать расклад', **zdjąć przekleństwo** 'снять проклятие'.

Корпусные данные позволяют выявить специализацию гадалки. Клиенты, согласно рассматриваемым текстам, чаще всего обращаются к гадалке с проблемами в любви (15). Лексема *miłość* 'любовь' отмечена в окружении лексемы *wróżka* 10 раз, слова *kochać* 'любить' и однокоренные — 12 раз. Пример: *Panowie stanowią już połowę moich klientów — mówi wróżka Angelika Lenartowicz. — Chcą wiedzieć kiedy spotkają miłość*

swego życia, jak będzie wyglądała narzeczona, kiedy staną na ślubnym kobiercu i co czeka ich w małżeństwie (Express Ilustrowany, 28.11.2002) ‘Мужчины составляют уже половину моих клиентов, — говорит гадалка Ангелика Ленартович. — Они хотят знать, когда встретят любовь своей жизни, как будет выглядеть невеста, когда они поженятся и что ждет их в браке’.

Второй частый повод, вынуждающий обратиться к гадалке, — поиск пропавших без вести (6): *To właśnie wizyta u wróżki przywróciła rodzinie nadzieję. Wróżka postawiła karty cztery razy i za każdym razem widziała Szymona żywego* (Gazeta Wrocławska, 29.01.2003) ‘Именно визит к гадалке вернул семье надежду. Гадалка сделала расклад четыре раза и каждый раз она видела Шимона живым’.

Кроме того, прорицательница может помочь разобраться с бизнесом (3), с обманами (1) и с болезнями (1): *Zamiast pytać o to, czy mąż zdradza, wspólnik z firmy oszukuje lub ile będzie się miało dzieci, trzeba kazać wróżce przewidzieć, gdzie będzie nas w przyszłym roku strzykać, gdzie zaboli mocniej i jaki organ odmówi nam posłuszeństwa* (Dziennik Zachodni, 04.01.2010) ‘Вместо того, чтобы спрашивать, изменяет ли муж, обманывает ли бизнес-партнер или сколько будет детей, нужно велеть гадалке предсказать, где в следующем году будет колоть, где заболит сильнее и какой орган перестанет слушаться’.

Одновременно с этим ряд сказуемых показывает: гадалка может помогать людям без помощи магии. Отмечены глаголы **doradzić** ‘посоветовать’ (2), **wzbudzić (nadzieję)** ‘пробудить (надежду)’, **tchnąć (w klienta siłę i odwagę)** ‘вселить (в клиента силу и смелость)’: *Wróżka w dzisiejszych czasach jest doradcą personalnym, terapeutą, wzbudza nadzieję i tchnie w klienta siłę i odwagę* (Polityka, nr 2359, 20.07.2002) ‘Гадалка сегодня — персональный советчик, терапевт, пробуждает надежду и вселяет в клиента силу и смелость’. Контексты этой группы рисуют гадалку как наставника, психолога и друга: на первый план выдвигается не сверхъестественная способность видеть будущее, а умение поддержать, успокоить и подарить надежду. Это восприятие подкрепляется сочиненными существительными: *Dlatego jedna z klientek powiedziała mi, że po wyjściu*

ode mnie czuje się jak po wizycie w salonie kosmetyczki, wróżki, psychoterapeuty, masażystki, przyjaciółki i fryzjera zarazem (Cosmopolitan, nr 03, 2001) ‘Поэтому одна из клиенток сказала мне, что, выйдя от меня, она чувствует себя как после посещения косметолога, гадалки, психотерапевта, массажистки, подруги и парикмахера одновременно’. Данные этой группы соотносятся с выявленным выше противопоставлением гадалок и психотерапевтов, однако на этот раз прорицательницы выполняют ту же задачу, что и терапевты, а их деятельность оценивается положительно.

2. Обладание знанием

Прорицательница представляется эталонным носителем особого знания (и не только о будущем). Это достигается, во-первых, отрицательным сравнением говорящего, который оправдывает высказываемое предположение, с гадалкой (10 контекстов): *Nie jestem wróżką i trudno mi odgadnąć intencje prezydenta, zresztą niewiele osób wie, co naprawdę myśli prezydent — mówi Krzysztof Hołub* (Gazeta Wyborcza, 22.06.1993) ‘Я не гадалка и мне трудно отгадать интенции президента, впрочем, немногие знают, что на самом деле думает президент, — говорит Кшиштоф Холуб’.

Близки к этой группе текстов те, что содержат устойчивое сочетание **nie będę bawić się we wróżkę** ‘я не буду играть в гадалку’ (6): *Nie będę się bawił we wróżkę, ale myślę, że sprawa awansu rozstrzygnie się na stadionie Tardini w Parmie* (Gazeta Wyborcza, 12.08.1997) ‘Я не буду играть в гадалку, но думаю, что вопрос решится на стадионе Тардини в Парме’.

Во-вторых, эксклюзивность знания подчеркивается ограничительными частицами **tylko** ‘только’, **jedynie** ‘лишь’: *Co gorsza, Pani domaga się informacji o przyszłości (“chcę wiedzieć, na co mogę liczyć”). Mogłaby jej Pani udzielić jedynie wróżka… albo uczciwy, działający w ramach racjonalnej gospodarki, system ubezpieczeń społecznych* (Gazeta Wyborcza, 25.01.1992) ‘Хуже того, вы требуете информацию о будущем («хочу знать, на что рассчитывать»). Ее вам могла бы дать только гадалка… или справедливая, действующая в рамках рациональной эконо-

мики система социального страхования'. В других контекстах отмечены сочетания **mogła przewidzieć tylko najwyższej klasy wróżka** 'могла предвидеть только гадалка высшего класса', **jedynie wróżka wie** 'только гадалка знает', **może pomoc jedynie wróżka** 'может помочь только гадалка'.

3. Отношение говорящего к прорицательнице

Важную группу глагольной лексики составляют лексемы, описывающие готовность поверить в силу гадалок, — глагол *wierzyć* 'верить', использованный с отрицанием или без него:

- **wierzyć** 'верить' зафиксирован 4 раза. При этом в двух текстах глагол использован в вопросительных предложениях: *Nie wiemy, czy należy wierzyć wróżkom, ale wykorzystujemy wszystkie możliwości, aby wyjaśnić tę sprawę, aby odzyskać syna* (Czas Ostrzeszowski, nr 31, 2003) 'Мы не знаем, стоит ли верить гадалкам, но пользуемся всеми возможностями, чтобы прояснить это дело, чтобы найти сына'. В другом тексте звучит ирония, подразумевающая мнение говорящего: *Ma pan na palcu Pierścień Atlantów, uważany przez wróżki za talizman przynoszący szczęście. Pragmatyczny detektyw wierzy w takie rzeczy?!* (Express Ilustrowany, 24.01.2004) 'У Вас на пальце Кольцо Атлантов, которое гадалки считают талисманом, приносящим счастье. Прагматичный детектив верит в такие вещи?!';
- **nie wierzyć** 'не верить' — 8 раз: *Nie wierzę w przepowiednie wróżek ani w horoskopy — wiem, jak one są pisane* (Czas Ostrzeszowski, nr 48, 2006) 'Не верю ни в предсказания гадалок, ни в гороскопы — я знаю, как их пишут'.

Контексты этой группы соотносятся с выводами о восприятии гадалки как шарлатанки, отмеченное при описании сочиненных существительных: носители польской лингвокультуры, как показывают корпус, скорее не склонны верить в сверхъестественное.

Адъективная лексика представлена довольно редко. Самый частотный эпитет **prawdziwa** 'настоящая' зафиксирован 7 раз (в том числе в форме **najprawdziwsza** 'самая настоящая'): *Ale w pokoju obok była najprawdziwsza wróżka, każdemu, kto chciał poznać przyszłość, cierpliwie wróżyła* (Gazeta

Krakowska, 29.11.2005) ‘Но в комнате рядом была самая настоящая гадалка, которая терпеливо гадала каждому, кто хотел узнать будущее’. Необходимость доказывать подлинность способностей, эксплицитно подчеркивая ее при помощи определения, указывает на заведомое восприятие гадалки как обманщицы.

Ряд определений связан с документальным подтверждением возможностей гадалки: отмеченные прилагательные, с одной стороны, соотносятся с восприятием гадания как профессиональной деятельности, с другой — синонимичны определению *prawdziwa* и обладают той же дополнительной смысловой нагрузкой. Частотен эпитет **dyplomowana** ‘дипломированная’ (5): *Jestem dyplomowaną wróżką. Egzamin zdałam u Joanny Skawińskiej, autorytetu w dziedzinie przewidywania przyszłości* (Dziennik Łódzki, 30.12.2005) ‘Я дипломированная гадалка. Экзамен я сдавала у Йоанны Скавиньской, авторитета в области предсказывания будущего’. Адъектив нередко используется с иронической окраской: *Zetknąłem się w USA z anonsem w prasie: “Wróżenie z gwarancją”. Gdy opowiadałem o tym w Polsce, uzdrawiacze się śmiali. Tymczasem ogłoszenia “dyplomowana wróżka” lub “bioenergoterapeuta z certyfikatem” są tej samej natury* (Polityka, nr 2300, 02.06.2001) ‘В США я наткнулся на объявление в прессе: «Предсказание с гарантией». Когда я рассказывал об этом в Польше, целители смеялись. Однако объявления «дипломированная гадалка» или «биоэнерготерапевт с сертификатом» — той же природы’. Близко по значению несогласованное определение **wróżka z certyfikatem** ‘гадалка с сертификатом’: *Od września rusza w Zawierciu pierwsza na Śląsku Szkoła Parapsychologii “Droga życia”. Prowadzić ją będą Urszula Machura, parapsycholog i wróżka (z certyfikatem!), oraz Marek Szwedowski, jasnowidz, parapsycholog i licencjonowany bioenergoterapeuta* (Dziennik Zachodni, 18.08.2004) ‘В сентябре в Заверце открывается первая в Силезии школа парапсихологии «Дорога жизни». Ей будет руководить Уршуля Махура, парапсихолог и гадалка (с сертификатом!) и Марек Шведовский, ясновидящий, парапсихолог и лицензированный биоэнерготерапевт’.

К группе эпитетов с тем же значением относится **profesjonalna** (2): *Gości czekać będzie m. in. kącik z wróżbami, w którym profesjonalna wróżka odkryje przed zainteresowanymi najskrytsze tajemnice ich serc* (Gazeta Pomorska, 11.02.2010) ‘Гостей будет ждать в том числе уголок с предсказаниями, в котором профессиональная гадалка откроет перед заинтересованными самые сокровенные тайны их сердец’.

Среди других прилагательных:

- указывающие на популярность гадалки: **słynna** ‘известная’ (2) и **najsłynniejsza** ‘самая известная’, **sławna** ‘знаменитая’ и **najsławniejsza** ‘самая знаменитая’;
- указывающие на физические особенности: **stara** ‘старая’, **niewidoma** ‘незрячая’;
- дающие характеристику с точки зрения внутреннего мира: **mądra** ‘мудрая’ (2), **wyśmienita** ‘отличная’;
- указывающие на принадлежность современному миру: **współczesna** ‘современная’, **dzisiejsze** ‘сегодняшние’, **nowoczesna** ‘современная’.

Итак, проанализированные контексты демонстрируют выраженную амбивалентность отношения к гадалкам в современной польской лингвокультуре. С одной стороны, *wróżka* представляется как шарлатанка: наравне с другими представителями «магических» профессий, она обманывает людей, которые предпочитают обратиться к ней, а не к *настоящим* медикам. С другой стороны, в ряде текстов *wróżka* — специалист, который умеет точно предсказывать будущее (ее компетентность подтверждается дипломами и сертификатами об окончании школы гадалок), обладает эксклюзивным знанием и помогает в любовных вопросах и в поиске пропавших без вести. Однако даже в этих контекстах указание на профессионализм зачастую вводится с целью удивить адресата, подчеркнуть абсурдность ситуации, что в конечном итоге вновь актуализирует восприятие гадалки как шарлатанки. Показательно двукратное преобладание контекстов, в которых глагол *wierzyć* ‘верить’ используется с отрицанием, что демонстрирует установку на недоверие.

Jasnowidz ‘ясновидящий’

Лексема *jasnowidz* представлена в публицистическом подкорпусе 328 случаями употребления.

Profil diachroniczny dla zapytania: ***jasnowidz*****. Frekwencje obliczono w 1.291s.

#	Rok	Liczba wystąpień	Liczba akapitów w roku	Na 1000 akapitów
1.	1988	0	1	0
2.	1989	0	1	0
3.	1990	0	1	0
4.	1991	0	1	0
5.	1992	8	41,102	0.195
6.	1993	4	66,680	0.06
7.	1994	5	78,732	0.064
8.	1995	1	70,291	0.014
9.	1996	2	63,692	0.031
10.	1997	5	68,010	0.074
11.	1998	3	103,950	0.029
12.	1999	10	119,399	0.084
13.	2000	13	67,530	0.193
14.	2001	7	159,087	0.044
15.	2002	14	254,585	0.055
16.	2003	27	264,450	0.102
17.	2004	14	191,514	0.073
18.	2005	20	190,203	0.105
19.	2006	27	223,418	0.121
20.	2007	4	82,651	0.048
21.	2008	11	59,405	0.185
22.	2009	21	82,815	0.254
23.	2010	11	97,643	0.113

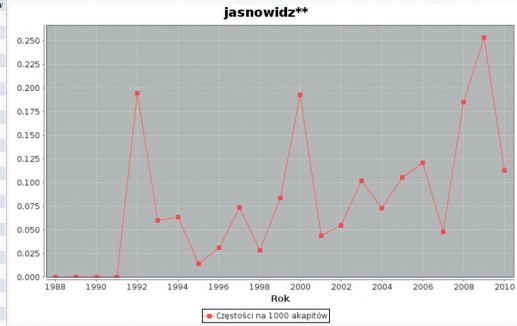


График 2. Частотность представленности лексемы *jasnowidz* в корпусе

Первое использование лексемы в текстах корпуса отмечено в 1992 г. Резкое возрастание частотности фиксируется в 2000 и особенно в 2009 г.: последний пик, по всей видимости, стоит связывать с деятельностью конкретного лица, экстрасенса Кшиштофа Яцковского (см. пункт 4 при описании сочиненных существительных). Заметим, что лексема *wróżka* демонстрирует скорее обратную зависимость: отмечается снижение частности ее вхождения в корпус в последние годы.

Существительные, сочетающиеся с лексемой *jasnowidz*, могут быть объединены в следующие тематические группы:

1. Номинации профессий

Как и в случае лексемы *wróżka*, частотно включение лексемы *jasnowidz* в ряды сочиненных существительных, называющих «магические» профессии: **wróżka** ‘гадалка’ (11), **uzdrowiciel dusz** ‘исцелитель душ’ (6), **bioenergoterapeuta** ‘биоэнерготерапевт’ (5), **astrolog** ‘астролог’ (4), **parapsycholog** ‘парапсихолог’ (4), **tarocista** ‘таролог’ (2), **wróżbita** ‘предсказатель’ (2), **chiromant** ‘хиромант’ (2):

Nowy Wiek to czas na zmiany. Ludziom ciekawym przyszłości, szukającym porad życiowych i wsparcia psychicznego zaoferują swe umiejętności wróżki, numerolog, jasnowidz. Warto skorzystać z takiej konsultacji choćby po to, by znalezć impuls do przemian (Gazeta Krakowska, 22.10.2003) ‘Новый Век — время перемен. Людям, заинтересованным в будущем, ищущим жизненных советов и психологической поддержки, предложат свои навыки гадалки, нумеролог, ясновидящий. Стоит воспользоваться этой консультацией хотя бы затем, чтобы найти импульс к переменам’;

Kilka lat temu urządził w Słupsku “Spotkania ezoteryczne”, na które zaprosił wszelkiej maści bioenergoterapeutów, jasnowidzów, chiromantów i uzdrowicieli, by poznać ich sposób kontaktowania się z otoczeniem (Polityka, nr 2570, 09.09.2006) ‘Несколько лет назад он устроил в Слупске «Эзотерические встречи», на которые пригласил биоэнерготерапевтов, ясновидящих, хиромантов и врачевателей всех мастей, чтобы узнать, как они контактируют с окружением’.

Цепочка синонимов демонстрирует множественность и разнообразие «дара».

Как и в случае гадалки, в корпусе отмечается сравнение ясновидящих с врачами, психологами и психиатрами. Так, в первом из приведенных выше контекстов ясновидящие функционально сближаются с психотерапевтами, давая поддержку и импульс для перемен. Одновременно с этим *jasnowidz* может встраиваться в ряд сочиненных существительных с негативной оценкой, объединенных гиперонимом *шарлатан*: *W ich otoczeniu pojawiają się różni szarlatani, jasnowidze, pseudofachowcy* (Gazeta Krakowska, 31.05.2002) ‘В их окружении появляются разные шарлатаны, ясновидящие, псевдоспециалисты’. Показательно, однако, что в корпусе отмечен лишь один контекст такого рода, что позволяет говорить о менее выраженной негативной маркированности ясновидящего по сравнению с прорицательницей.

2. Локализация магического действия

Зафиксированы контексты, локализующие магическое действие на ярмарках, отмечена лексема **targi** (3): *Lekarze —*

irydolodzy, wróżki i jasnowidze, numerolodzy oraz specjaliści od feng-shui… Ich udział zapowiadają organizatorzy dwudniowych Targów Medycyny Naturalnej, Wróżb i Niezwykłości (Dziennik Zachodni, 09.01.2004) ‘Врачи — иридологи, гадалки и ясновидящие, нумерологи и специалисты фэн-шуй… Их участие обещают организаторы двухдневной Ярмарки естественной медицины, гаданий и редкостей’. В отличие от гадалок, ясновидящие не работают в кабинетах. Нет и коллокаций с лексемой *atrakcja* ‘развлечение’.

3. Медиум, средство получения информации о будущем

Средством получения информации о будущем являются, как указывает внутренняя форма слова, виде́ния — лексема **wizja** отмечена 8 раз: *Swoją wizję jasnowidz przekazał już policjantom* (Super Express, 2006) ‘Свое виде́ние ясновидящий передал уже полицейским’. К другим средствам получения информации, как и использованию магических предметов, ясновидящие в отличие от гадалок не прибегают.

4. Имена собственные

Самую большую группу составляют контексты, содержащие личное имя. В 37 текстах (16 % всех контекстов) зафиксировано имя **Krzysztof Jackowski**, а 47 текстах (20 %) — сочетание **z Człuchowa**: *O Jackowskim głośno jest bowiem w mediach nie tylko polskich, ale również światowych. Wszędzie przedstawiany jest jako “jasnowidz z Człuchowa”* (Dziennik Bałtycki, 14.10.2003) ‘О Яцковском широко известно не только в польских, но и в мировых СМИ. Везде его представляют «ясновидящим из Члухова»’, *Nie znaleźli ciał zaginionych w miejscu, które wskazał jasnowidz z Człuchowa* (Dziennik Słupski, 2011) ‘Не нашли тел, пропавших в месте, которое указал ясновидящий из Члухова’. Частотность имени объясняется популярностью его носителя и активным присутствием в СМИ. Перифрастический оборот *jasnowidz z Człuchowa* устойчив, повторяется из текста в текст и однозначно связывается с Кшиштофом Яцковским. Он фиксируется не только в газетах, журналах и на радио, но и книгах — «Ясновидящий из Члухова. Мои тайны» (*Jasnowidz z Człuchowa. Moje tajemnice*) и «Ясновидящий из Члухова.

Кшиштоф Яцковский, величайший польский ясновидящий, раскрывает свои секреты» (*Jasnowidz z Człuchowa. Krzysztof Jackowski, największy polski jasnowidz, zdradza swoje sekrety*) авторства Э. Шчещак. Предположение о появлении крепкой ассоциативной связи поддерживает поиск в сервисе Google Images: изображения, демонстрируемые по запросу *jasnowidz*, преимущественно представляют Кшиштофа Яцковского. Вероятно, в процессе образования находится новый прецедентный феномен.

Глаголы, сопутствующие лексеме *jasnowidz*, называют:

1. Магические действия и помощь полиции

Как и в случае лексемы *wróżka*, большую группу глагольной лексики составляют лексемы со значением ‘предсказывать’. Среди сказуемых этого типа зафиксированы **przepowiedzieć (przyszłość)** ‘предсказать (будущее)’ (8), **widzieć** (3), **wywróżyć** ‘предсказать’ (2) и **wróżyć** ‘предсказывать’, **antycypować** ‘предвосхищать’. Среди других действий, предполагающих обладание способностями, отмечено **leczyć ziołami** ‘лечить травами’, **znać sny** ‘знать сны’: *Wygląda mi na to, że jest pan jasnowidzem, bo zna pan moje sny, a nawet ma pewność co do nich* (Czas Ostrzeszowski, nr 38, 2006) ‘У меня складывается впечатление, что вы ясновидящий, потому что знаете мои сны и даже в них уверены’.

9 контекстов включает глаголы **pomóc** ‘помочь’ (5) и **pomagać** ‘помогать’ (4): *Pan Marek jest jasnowidzem. Pomagał policji w odnajdywaniu zaginionych. Pracował nie tylko w Polsce, ale też w Japonii i w Niemczech. Ma ponad 20-letnie doświadczenie i odpowiednie certyfikaty* (Dziennik Zachodni, 18.08.2004) ‘Пан Марек — ясновидящий. Он помогал полиции находить пропавших. Работал не только в Польше, но и в Японии, и в Германии. У него более 20 лет опыта и соответствующие сертификаты’. Приведенный контекст демонстрирует отличия в «специализации» гадалки и ясновидящего: последний прежде всего занимается раскрытием преступлений, помогая полиции. Лексема **policja** в окружении *jasnowidz* зафиксирована 14 раз, **policjant** — 3 раза. За помощью обычно обраща-

ется семья — лексема **rodzina** зафиксирована 12 раз. Среди других коллокатов, связанных с раскрытием преступлений: **wskazać miejsce** ‘указать место’ (9), **znaleźć trupa** ‘найти труп’, **zakreślić miejsce** ‘обвести место’, **wytypować miejsce** ‘указать место’, **rysować na mapie miejsca ukrycia zwłok** ‘рисовать на карте места сокрытия тел’: *Zaginęli ponad dwa tygodnie temu. W miejscu, które wskazał jasnowidz ciał mieszkańców Ustki nie odnaleziono* (Dziennik Słupski, 2011) ‘Они пропали более двух недель назад. В месте, которое указал ясновидящий, тела жителей Устки не найдены’.

2. Обладание знанием

Ясновидящий, как и гадалка, служит эталоном носителя бóльшего знания. Такое понимание может выражаться при помощи:

- конструкций типа **nie jestem jasnowidzem** (зафиксировано 10 контекстов), соответствующей отрицательному сравнению с гадалкой (такие были отмечены тоже в 10 текстах): *Jak wspomnieliśmy, nie można nikogo zmusić do kupienia tej czy innej obligacji, można co najwyżej mu ją zasugerować. Nikt nie jest jasnowidzem. Nawet bank.* (Gazeta Ubezpieczeniowa, 03.12.2002) ‘Как мы упомянули, нельзя никого заставить купить ту или иную облигацию, самое большее — можно ему ее предложить. Никто не ясновидящий. Даже банк’;
- глаголов **bawić się / zabawić się (w jasnowidza)** ‘играть (в ясновидящего)’: *“Życie Warszawy” zabawiło się w jasnowidza i przygotowało kalendarium inwestycji na następne 12 miesięcy* (Życie Warszawy, nr 17/12, 2001) ‘«Жизнь Варшавы» поиграла в ясновидящего и приготовила календарь инвестиций на ближайшие 12 месяцев’. Сочетание с рассматриваемым глаголом, включающее элемент *wróżka*, более частотно (6 контекстов) и используется преимущественное с отрицанием;
- устойчивого сочетания **nie trzeba jasnowidza** ‘ясновидящий не нужен’: *…gmina będzie musiała uzbroić teren działki. Nie trzeba jasnowidza, który stwierdzi, że gminy na to nie stać* (Wieści Podwarszawskie, nr 30, 29.07.2001) ‘…гмина должна будет обустроить территорию участка. Не нужно ясновидящего,

который скажет, что у гмины на это нет денег'. Устойчивое фразеологизированное сочетание, синонимичное русскому *к гадалке не ходи,* употребляется не в контексте знания о будущем: значение лексемы *jasnowidz* расширяется до обладающего любым бóльшим знанием;

- конструкций **tylko jasnowidz mógł** 'только ясновидящий мог': *W 1967 r. tylko genialny jasnowidz mógł przecież antycypować, że za ponad 20 lat w Polsce zmieni się ustrój i stosunek do prywatnej własności* (Polityka, nr 2427, 15.11.2003) 'В 1967 г. только гениальный ясновидящий мог предвидеть, что более чем через 20 лет в Польше сменится строй и отношение к частной собственности';
- частицей **nawet** 'даже' (11 контекстов): *Nawet jasnowidz nie przewidział, jakie kłopoty zgotuje mu Telekomunikacja* (Dziennik Bałtycki, 11.12.2003) [Даже ясновидящий не предвидел, какие проблемы устроит ему «Телекоммуникация»].

Интересным представляется тематическое распределение контекстов, включающих подобные элементы: большая часть из них связана с экономикой и хозяйственной деятельностью.

3. Отношение говорящего к ясновидящему

В случае лексемы *jasnowidz* глагол **wierzyć** 'верить' без отрицания и с отрицанием используется одинаково часто — по два раза: *Nigdy bym nie przypuszczała, że kiedykolwiek skorzystam z pomocy wróżki czy jasnowidza, bo nie wierzyłam w takie rzeczy* (Gazeta Wrocławska, 29.01.2003) 'Я никогда бы не предположила, что когда-либо воспользуюсь помощью гадалки или ясновидящего, потому что я не верю в такие вещи'; *Uwierzyłem jednemu jasnowidzowi — kontynuuje Mateusz. — Powiedział, byśmy nie próbowali zgłębiać tajemnic tego domu* (Dziennik Bałtycki, 23.12.2003) 'Я поверил одному ясновидящему, — продолжает Матеуш. — Он сказал, чтобы мы не пробовали открывать тайны этого дома'. Данные соотносятся с обозначенным выше отсутствием номинации обращения к ясновидящему развлечением, редкостью номинации ясновидящих шарлатанами, а также с более «серьезной» специализацией ясновидящих.

Среди **определений** отмечены **słynny** ‘известный’ (8) и **najsłynniejszy** ‘самый известный’ (3), **polski** ‘польский’ (6), **genialny** ‘гениальный’ (2), **człuchowski** ‘члуховский’ (2), **nasz** ‘наш’ (2), **współczesny** ‘современный’, **największy** ‘крупнейший’, **najpopularniejszy** ‘самый популярный’: *Przez moment myślałem, że upały, których zresztą nasz największy polski jasnowidz nie przepowiedział, zrobiły swoje i Jackowski “przegrzał się”, co sprawiło, że opowiada jakieś niedorzeczności…* (Dziennik Bałtycki, 12.08.2006) ‘На минуту я подумал, что жара, которую, впрочем, наш самый большой польский ясновидящий не предвидел, сделала свое дело и Яцковский «перегрелся» и поэтому рассказывает какие-то нелепицы’. Большая часть адъективов вновь связана с Кшиштофом Яцковским, упомянутым выше, — только два прилагательных (*słynny*, *współczesny*) употреблены не по отношению к нему.

Итак, представленные в корпусе тексты рисуют ясновидящего, оказывающего практическую помощь полиции в поиске пропавших без вести. Скептицизма со стороны общества по отношению к ясновидящему отмечено меньше, чем по отношению к гадалке: обращение к нему не воспринимается как развлечение, а глагол *wierzyć* одинаково часто используется с отрицанием и без него. Кроме того, не зафиксированы тексты, в которых автор убеждал бы читателя в том, что ясновидение — это профессия. В корпусе не отмечены атрибуты, не зафиксированы адъективы, указывающие на характерные черты внешности или внутреннего мира ясновидящего. Употребление лексемы тесно связано с фигурой одного из самых известных польских ясновидящих, Кшиштофа Яцковского.

Таким образом, частотность лексем *wróżka* и *jasnowidz* в корпусе польского языка и содержание представленных текстов свидетельствуют о возрастающем интересе к эзотерическим практикам и потребности общества в духовной поддержке в эпоху неопределенности и социальных перемен. Корпусный анализ показывает, что образ прорицателя в современной польской лингвокультуре не является однородным. Отмечается разница в восприятии носителями языка гадалки и ясновидящего, а также в уровне доверия

к ним. Отношение к гадалке характеризуется выраженной амбивалентностью: при преобладающем восприятии прорицательницы как обманщицы присутствует взгляд на нее как на носителя особого знания, наставника и альтернативного помощника в личных кризисах. Поляки скорее не склонны верить гадалкам: обращение к ним — развлечение, шутка, количество магических атрибутов наводит на мысль о некой театрализации действия. Ясновидящий же — серьезный помощник, связанный с социально значимой функцией поиска пропавших людей. Мужская фигура предсказателя вызывает больше доверия у носителей польской лингвокультуры, а «специализация» прорицателей в некоторой степени отражает стереотипные представления о гендерных ролях.

Литература

Апресян 1995 — *Апресян Ю. Д.* Образ человека по данным языка (попытка системного описания) // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37–67.

Павельева 2016 — *Павельева Т. Ю.* Изучение коллокаций на основе лингвистических корпусов текстов // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. 2016. № 3–4 (155–156). С. 56–61.

Чернова 2011 — *Чернова С. В.* Образ человека: толкование термина, источники для изучения, множественность интерпретаций, лингвистический анализ // Интерпретация образа человека как лингвистическая проблема: материалы международной конференции 5–7 октября 2011 г. Киров, 2011. С. 5–15.

NKJP — Narodowy korpus języka polskiego. URL: https://nkjp.pl/ (дата обращения: 19.03.2025).

WSJP — Wielki słownik języka polskiego PAN / Red. naukowy P. Żmigrodzki. URL: https://wsjp.pl/ (дата обращения: 19.03.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Амелина Анна Вячеславовна — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0002-2700-1076.

Байдалова Екатерина Викторовна — научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0001-6263-8358.

Вирен Денис Георгиевич — кандидат философских наук, зав. сектором современного искусства Запада Государственного института искусствознания, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0002-3680-6028.

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, зав. отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0001-7153-3101.

Камынин Евгений Вячеславович — аспирант и ассистент Института истории и международных отношений Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).
ORCID 0009-0002-3947-2032.

Красовец Александра Николаевна — кандидат филологических наук, независимый исследователь (Нарбонна).
ORCID 0000-0001-9500-1767.

Куренная Наталия Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0002-4118-3697.

Пескова Анна Юрьевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0003-0992-0180.

Поляков Дмитрий Кириллович — кандидат филологических наук, доцент Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0001-5220-2841.

Румянцева Ольга Сергеевна — младший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0003-0486-9320.

Трахтенберг Лев Аркадьевич — доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва).
ORCID 0000-0002-4345-0955.

Филатова Наталия Маратовна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0003-0599-211X.

Чепелевская Татьяна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0002-8474-7042.

Широкова Людмила Федоровна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).
ORCID 0000-0001-9368-9086.

SUMMARIES AND KEYWORDS

Chapter 1. SLAVIC FUTUROLOGY OF THE 19TH CENTURY

Prognostic Insights in Adam Mickiewicz's *History of the Future* and the Futurology of His Time (Natalia M. Filatova)

This study examines the historical and literary contexts of prognostic thought in the work of Adam Mickiewicz, who entered the history of Polish literature as a poet-prophet. The study focuses on Mickiewicz's *History of the Future*, a work extant only in two surviving fragments (1831 and 1832–1833), as well as through contemporaneous accounts. Elements of science fiction and social projections contained in the first (1829) draft of *History of the Future* — known solely from the retelling by A. Odyniec — are examined in comparison with Russian utopian thought of the 1820s–1830s. The study also traces the connection between the fragments of the work dated to the 1830s, which anticipate a pan-European revolution and a war between a federation of free nations and monarchs, and other Slavic historical prophecies that were popular among the Polish emigration of the nineteenth century, particularly the predictions attributed to the semi-mythical figure of the Cossack Musiy Vernyhora.

Keywords: Adam Mickiewicz, historical prophecies, science fiction, nineteenth-century Polish historiosophy, Russian utopian thought, Musiy Vernyhora.

Nikolay N. Shelonsky's Novel *In the World of the Future*: Science Fiction and Modernity in 1892 (Lev A. Trakhtenberg)

During the period of rapid development of science fiction in world literature, which began in the final decades of the nineteenth century largely due to the popularity of the novels of Jules Verne, Nikolay N. Shelonsky was among the first Russian writers to engage with this genre. His novel *In the World of the Future* depicts society a thousand years ahead. The work combines features of both utopia and dystopia: at its center stands an idealized image of Russia (united with France, further developing the alliance concluded between the two countries in 1891), while alongside it the author presents a bleak vision of England. Shelonsky places great hopes in technological progress; however, his primary concern is a social order grounded in religion, patriarchal morality, and equality. Convinced of the destructive nature of social upheavals, he

does not idealize the present. His utopia combines social traditionalism with a belief in scientific and technological progress.

Keywords: Russian literature of the late nineteenth century, science fiction, utopia, social ideal.

"Modeling the Future in Light of the Lessons of the Past" in Nineteenth-Century Slovenian Utopian Prose: From J. Stritar's *The Ninth Land* (1878) to J. Mencinger's *Abadon* (1893) (Tatyana I. Chepelevskaya)

This study examines a corpus of works by nineteenth-century Slovenian authors — including Josip Stritar, Anton Mahnič, Janez Trdina, Ivan Tavčar, Janez Mencinger, and Simon Šubic — to trace the development of utopia as a genre newly emerging in Slovenian literature within its socio-political and historical-cultural context. Special attention is paid to *Abadon* (1893) by Janez Mencinger, which Slovenian scholars rightly regard as one of the finest examples of utopian prose. The article addresses the significance of such works in modeling the future in light of the lessons of the past, and also considers the periodic resurgence of interest in utopian prose during historical periods marked by crises and turning points in national and world history.

Keywords: nineteenth-century Slovenian literature, Slavic literary utopia, Abadon by Janez Mencinger.

Chapter 2. THE NATIONAL DIMENSION OF CENTRAL EUROPEAN (ANTI-)UTOPIA

The Future of the Slovak Nation in the Dystopias of the Realist Era (Terézia Vansová and Martin Kukučín) (Anna Yu. Peskova)

This article examines lesser-known texts of the late nineteenth century by Slovak writers Terézia Vansová and Martin Kukučín, which stand out sharply within the corpus of Slovak realist literature of the period and among the earliest examples of dystopian and science fiction in Slovak literature. Vansová's short story *2888* (1887) and Kukučín's unfinished novella *The Bull* (c. 1895–1898) share a common ideological and thematic focus: both authors offer a sharp critique of the Slovak national-patriotic movement of the 1880s–1890s, in particular the "Martin group" associated with Svetozár Hurban Vajanský and Jozef Škultéty, accusing it of idealism, indecisiveness, and disunity. In the view of both writers, the central problem of Slovak society lies in its lack of unity and cohesion, which may lead to the gravest consequences — its complete destruction, as depicted in the dystopian works under anal-

ysis. Against the background of other representatives of the so-called "first wave" of Slovak realism, whose works often display an idealization of Slovak reality and even a degree of utopianism, the texts by Vansová and Kukučín stand out for their critical thrust and provide rich material for reflection on both the diversity of Slovak realism and the origins of Slovak speculative literature.

Keywords: Slovak literature, realism, dystopia, speculative fiction, Slovak national movement, Magyarization.

The "Possible Present" of Central Europe in the Dystopias of Pavol Rankov and Ludwig Bauer (Dmitry K. Polyakov)

This text examines two recent novels by the Slovak writer Pavol Rankov (*The Holy Butcher of Šamorín and Other Stories from the Time of the Little Danube War*, 2016) and the Croatian author Ludwig Bauer (*The Man in the Yellow Coat*, 2018). These dystopian works are united not only by their Central European setting but also by a number of shared features, including an ironic narrative style, a setting in an unspecified but near future, and a degree of schematic characterization. A further parallel extends beyond these novels to the broader corpus of their works. Both Rankov and Bauer may be described as "geographical" writers: the theme of Central Europe's historical destiny — marked by a tragic past and a dissonant present — also resonates in their other writings, including historical (or "neo-historical") novels.

Keywords: dystopia, neo-historical novel, Slovak literature, Croatian literature, Central European literatures.

An Alternative History of Slovakia in Michal Hvorecký's Novel *Tahiti* (Lyudmila F. Shirokova)

This study examines the novel *Tahiti* by the contemporary Slovak prose writer Michal Hvorecký, written in the genre of dystopia. The work combines a reflection on the paths of societal development at historical turning points with a strong social orientation, a publicistic dimension, and the use of postmodernist techniques. The author constructs a vision of an alternative history of Slovakia after the First World War, centered on the forced resettlement of the population from Hungary to French Polynesia, specifically to the island of Tahiti. The narrative has a fragmented, mosaic structure, with chapters devoted to key stages and events in the new life of the Slovaks and their leader, Milan Rastislav Štefánik. An effect of mystification is created through the inclusion, alongside fictional elements, of real historical figures and facts.

Keywords: contemporary Slovak prose, alternative history, publicistic discourse, postmodernist stylistics, plot, narrator-protagonist.

Chapter 3. THE INDIVIDUAL VS. THE TOTALITARIAN

Social Projections of the Future in the Works of Jan Weiss (Anna V. Amelina)

This paper examines the works of Jan Weiss, one of the founders of Czech science fiction, who in his dystopian fantasies of the interwar period anticipated far-reaching consequences of contemporary political and historical processes. He created images of a unified Europe and predicted Nazi gas chambers, while his concerns regarding the utopian nature of the ideas of Czech legionnaires in both camps found confirmation in Czechoslovak political and cultural developments of the interwar period. Later, in the 1950s–1960s, while producing socialist utopias, Weiss once again attempted to anticipate the consequences of their realization for the individual; however, ideological censorship significantly displaced his projections of the future away from actual historical developments.

Keywords: Jan Weiss, dystopia, Czech literature.

Dystopian Novels by Berta Bojetu: *Filio Is Not at Home* (1990) and *The Bird House* (1995) (Alexandra N. Krasovets)

The Slovenian writer, poet, and actress Berta Bojetu Boeta (1946–1997) created two dystopian novels at the turn of the 1980s–1990s — *Filio Is Not at Home* (1990) and *The Bird House* (1995) — which are interconnected in terms of plot, structure, and themes. In these works, the author depicts totalitarian societies in which control over human life and mutual alienation are maintained through the abolition of the family and surveillance of sexuality. By placing this aspect of the dystopian tradition at the center of her narrative, Bojetu makes a distinctive contribution to the development of the genre. Issues of power, manipulation, the triumph of destructive instincts, and the resulting trauma are explored through the prism of eros and gender relations. The forms of resistance to totalitarian violence represented in the novels — in the form of rejection, human solidarity, and art — introduce into Bojetu's dilogy a sense of hope that is uncharacteristic of the dystopian genre.

Keywords: Berta Bojetu Boeta, Ivan Tavčar, Slovenian literature, dystopia, totalitarianism, eroticism in art.

Films by Andrzej Zuławski and Piotr Szulkin: Prognosis or Diagnosis? (Denis G. Viren)

This study examines the science fiction films of two Polish directors. The first part analyzes *On the Silver Globe* (1977/1988) by Andrzej Żuławski — an ad-

aptation of the *Lunar Trilogy* by Jerzy Żuławski. Particular attention is paid to a comparison of the film with the novel *The Conqueror*, whose protagonist undergoes (or fails to undergo) a trial by power. The director deepens the original literary source from a psychological perspective, incorporating his own reflections, autobiographical overtones, and parallels with contemporary reality into the fabric of the film. Like the writer, he reaches a pessimistic conclusion regarding the prospects of human existence on other planets. The second part considers the science fiction tetralogy of Piotr Szulkin from the 1980s. These films can be described as science fiction only with reservations, as the boundary between an imagined future (even one following a nuclear war) and the contemporary realities of late socialist Poland becomes blurred. However, Szulkin is less concerned with commenting on current events than with reflecting on the human condition in a difficult historical era, raising enduring questions of ethics and morality, power and the individual. Thus, both Żuławski and Szulkin, working with different materials and varying degrees of artistic stylization, tend to diagnose negative phenomena rather than make predictions.

Keywords: Polish cinema, science fiction film, Jerzy Żuławski, *The Lunar Trilogy*, cinema of moral anxiety, utopia, censorship, nuclear war.

Chapter 4. SOVIET VISIONARISM

Anxious Anticipations: Soviet Painting on the Eve of the "Great Break" (Natalia V. Zlydneva)

This study examines a range of discursive practices in artistic representation (figurative painting) that marked the transition of Soviet society in the late 1920s to the era of Stalinist terror in the mid-1930s. It demonstrates how, at the level of surface structures (plot, composition, and painterly technique), deeper meanings emerge and the underlying message of the artwork is realized. A multi-perspectival approach, addressing the central question of art's capacity to anticipate the future, allows for the discussion of a broad set of key issues, including the relationship between art and power and the rhetoric of violence. The material of the study includes works by both well-known and lesser-known artists of different movements, ranging from Kazimir Malevich and Pavel Filonov to Boris Golopolosov and Alexander Gluskin.

Keywords: Soviet painting, 1920s, prognostic mechanisms, discourse of power, archaic stereotypes, expressionism.

Leningrad by Mikhail Ya. Kozyrev: A Random Prediction or a Deliberate Prognosis? (Evgeniy V. Kamynin)

The 1920s in the Soviet state were a decade rich in various forecasts and reflections on the emerging state of a new type and on the trajectories of development of a socialist society. The most prominent example is *We* by Yevgeny Zamyatin; however, there were also other, less well-known works that nonetheless merit scholarly attention. One such work is the novella *Leningrad*, written by Mikhail Kozyrev in 1925. The novella describes the narrator's journey from pre-revolutionary St. Petersburg to Soviet Leningrad of 1951, which appears to be a dystopia. The aim of this paper is to analyze the text and to determine to what extent Kozyrev's depiction of Soviet society in the 1950s corresponds to the reality of late Stalinism (and, more broadly, to the regime of Joseph Stalin), as well as to establish whether the novella should be understood primarily as a prediction or as a deliberate prognosis based on tendencies already present in 1920s society.

Keywords: Mikhail Kozyrev, 1920s, satirical novel, dystopia.

The Fantasy Poem *The Red-Winged Prophet* in the Works of Mikhas Charot (Natalia M. Kurennaya)

Mikhas Charot (1896–1937) was a Belarusian poet and one of the founders of the literary group *Maladnyak* (1923). Charot's oeuvre, shaped by his firm commitment to communist ideas, is marked by innovative searches for a distinctive poetic language responsive to the spirit of his time. The fantasy poem *The Red-Winged Prophet* represents an example of Belarusian Futurism and, to some extent, Imagism. It is evident that Charot's poetry was directly influenced by the work of Vladimir Mayakovsky.

Keywords: Mikhas Charot, Belarusian literature, Futurism, Soviet literature.

Chapter 5. PHILOSOPHERS AND PROPHETS

The Prognostic Vector of the Ethical-Philosophical Theory of Concordism by Volodymyr K. Vynnychenko (Ekaterina V. Baydalova)

This study analyzes the prognostic potential of the ethical-philosophical theory of concordism developed by the Ukrainian writer, politician, and thinker Volodymyr Vynnychenko in the 1920s–1930s. Concordism is considered as a utopian concept proposing to transform the world through a radical

reconfiguration of the individual. At the core of this theory lies the idea of forming a "new human being" endowed with spiritual integrity and inner harmony. The article traces the evolution of the doctrine, its emergence from the principle of "honesty with oneself", and its complex synthesis of Marxism, Nietzscheanism, and Freudianism. It concludes that, despite its utopian nature, Vynnychenko's ideas anticipated several contemporary philosophical approaches, including ecological philosophy, theories of convergence, and the search for a new world order grounded in principles of harmony and ethical imperatives.

Keywords: concordism, Volodymyr Vynnychenko, "honesty with oneself", utopia, new human being, ethical-philosophical theory.

The Image of the Contemporary Fortune-Teller in the Polish Press (Based on Data from the National Corpus of Polish) (Olga S. Rumyantseva)

This study presents an analysis of the image of the contemporary fortune-teller in Polish linguoculture. Based on the journalistic subcorpus of the National Corpus of Polish, the study examines the lexemes *wróżka* ('fortune-teller, female clairvoyant') and *jasnowidz* ('clairvoyant, male seer') as the most frequent designations of individuals attributed with the gift of foresight, along with their lexical environments. The study traces the dynamics of these units' representation in corpus texts. It further explores the broader contexts in which the selected lexical items occur; extracted noun, verb, and adjective collocates are organized into thematic groups. The semantic content of the resulting images is analyzed, distinguishing between processual and non-processual characteristics of the female fortune-teller and the male clairvoyant as reflected in collective perception. On the basis of the observed patterns in the usage of *wróżka* and *jasnowidz*, the article concludes that there are differences in the evaluation of male and female figures of prognostic practitioners.

Keywords: Polish language, Polish linguoculture, semantics.

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия
«Категории и механизмы славянской культуры»

ПРОГНОСТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ

Ответственный редактор:
Д. К. Поляков

Редакторы:
Н. М. Филатова,
О. С. Румянцева

Компьютерная верстка:
П. Н. Морозов

Обложка:
П. К. Донской

В оформлении обложки использован фрагмент картины
А. Сардана «Ввысь»

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32А, корп. «В»
Адрес электронной почты:
inslav@inslav.ru

Подписано в печать 30.09.2026. Формат 60×90 $^{1}/_{16}$.
Гарнитура Bressay. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 16,88.

Заказ № 69.

Тираж 500 экз.