

УДК 82-053.2 (075)

"ВИКТОРИАНСКАЯ РОССИЯ" В СТРУКТУРЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО ИСТОРИОСОФСКОГО РОМАНА КОНЦА XX ВЕКА)

© Т.Н.Бреева

В статье рассматриваются особенности функционирования концепции "викторианской России" в романе Вяч.Рыбакова "Гравилет "Цесаревич"". Доминантной формой репрезентации данной концепции становится в романе отождествление феноменов "русскости" и "имперскости", а также перекодирование "русскости" в контексте "русского викторианства".

Ключевые слова: нарратив, концепция "викторианской России", концепт, национальная концептосфера, "русскость", "имперскость"

Культурное конструирование, лежащее в основе одного из национальных нарративов, начинает выстраиваться вокруг концепции "викторианской России", возникновение которой связывается с именем В.Цымбурского¹. В одной из своих рецензий, рассматривая тенденцию актуализации "евразийской идеологической схематики" в контексте сохранения российской идентичности, он выдвинул проблему "реморализации" России, под которой понимал "... (род "русского викторианства") как движения, стремящегося противодействовать поглощению России евразийской аморфностью" [1: 179]. В.Цымбурский в построении термина "русского викторианства" идет вслед за сложившейся в политологии последних лет практикой, начало которой положил А.Янов в своей монографии "После Ельцина. "Веймарская" Россия".

Несколько лет спустя в 2005 году Д.Володихин² сначала прочитал, а затем опубликовал доклад "Викторианская Россия", в котором начальная идея В.Цымбурского приобрела совершенно иные смысловые коннотации. Для В.Цымбурского лозунг "русского викторианства" становится основанием для формирования в России новой национальной модели, осуществление которой возлагается на "... политический класс, который был бы в состоянии вновь провозгласить принцип надсословного государства и осуществлять блокирующий контроль над попытками тех или иных элит утвердиться в качестве сословия правящего. Во-вторых, он означает выработку такой жизненной формы русского человека – члена политического класса, которая в столкновении российских цивилизационных цен-

ностей с мировыми и евразийскими данностями обеспечила бы победу первым. И в частности, торжество принципа, по которому россиянином является тот, кто готов и имеет право выступать перед миром как "русский", даже обладая возможностью и правом дифференцироваться с "русскими" внутри России" [2]. Внешне Д.Володихин прописывает концепцию "викторианской России" в контексте, изначально заявленной в отношении данного термина проблемы "реморализаторства". Стремясь, впрочем как и В.Цымбурский, избежать универсализации российского цивилизационного типа, Д.Володихин выделяет в качестве нациообразующей православную этику ("программная этика новой цивилизации будет либо православной, либо никакой" [3]), которой в культурном контексте должна соответствовать своя эстетика, "...совершенно новая, способная выделить русскую культуру из хаотической невнятицы и задать ей определенный вектор развития" [3]. Создание подобной эстетики, по мысли автора концепции, требует апелляции к прошлому опыту, которым становится период правления Александра III: "Эта тяга недостаточно осознана современным обществом, но сильна глубокой укорененностью в коллективном подсознании. В наибольшей степени показательно пристрастие нашего "среднего класса" к последнему спокойному и благополучному царствованию в русской истории – царствованию Александра III (1881-1894 гг.). Эпоха Александра II, настолько насыщена реформами, что у современного русского, в досталь наевшегося шоковой реформотерапии, вызывает определенный скепсис. Царствование Николая II, закончившееся гибелью Русской цивилизации, оставляет впечатление неуютя, падения. А вот спокойное и надежное правление Александра III – в самый раз. Поэтому некоторые сторонники русского викторианства предпочитают говорить об "Алек-

¹ Вадим Леонидович Цымбурский – филолог, философ, историк и лингвист, гомеровед, этрусколог, хеттолог, политолог, исследователь геополитики.

² Дмитрий Володихин – кандидат исторических наук, профессор исторического факультета МГУ.

сандровской России"" [3]. В этом же докладе Д.Володихин называет примеры репрезентации данной эстетики в кинематографическом¹ ("Сибирский цирюльник" реж. Н.Михалков, "Турецкий гамбит" реж. Д.Файзиев, "Гибель империи" реж. В.Хотиненко²) и литературном (Е.Хаецкая "Звездные гусары. Из записок корнета Ливанова", Я.Веров "Мыслеход", Д.Володихин "Государева служба", Вяч.Рыбаков "Гравилет "Цесаревич"" и т.д.) текстах. Относительно последних Д.Володихин замечает: ""Классический" мир "Викторианской России" в нашей фантастике апеллирует к будущему, в котором Россия уцелеет, выйдет на галактические просторы и сумеет построить благополучное общество. Она, возможно, окажется в ситуации жестокой конкуренции и даже военного противоборства, но способность к жизни, к развитию у нее сохранится" [3].

Не стремясь комментировать научную состоятельность концепции Д.Володихина, необходимо отметить ее роль в конструировании одного из вариантов национального мифа России. Причем в данном случае из всех литературных текстов, которые вычленяет сам автор концеп-

¹ Здесь следует обратить внимание на то, что большинство из приводимых текстов хронологически предшествуют докладу Д.Володихина и поэтому можно говорить, скорее, о реконструирующей роли его концепции.

² При этом достоинства двух первых фильмов для исследователя являются дискуссионными, а "Гибель империи" рассматривается им как "очевидный успех". Тенденцию к реализации эстетики "викторианской России" Д.Володихин видит в сопоставлении (безусловно, спорном) фильмов А.Сокурова "Русский ковчег" и В.Мотыля "Звезда пленительного счастья": "В течение 1990-х годов все больше и больше проявляется любовь русской образованной публики к картинкам из жизни петербургского двора. В результате рождается несколько незамысловатых, но стильных телесериалов, а также глубокий, философический фильм "Русский ковчег". Он, кстати, показывает, что наше общество постепенно осознает возможность более уважительно оценивать эпоху Николая I, чем прежде. Романтика бунта, с таким вкусом поданная в старой советской картине "Звезда пленительного счастья", постепенно блекнет. Ее Величество Империя на глазах вырастает из лоскутных штанишек, сшитых ей Гоголем, Некрасовым, разночинщиной. Русские видят себя на экране такими, какими хотели бы видеть: благородными, красивыми, сильными. И очень хорошо, что это завышенная версия, а не сниженная, в духе "заблудившегося Сусанина" и любимого нашей диссидентствующей интеллигенцией мифа о вечном общегосударственном запое. Игра на повышение, на героизацию в нынешних условиях – единственно правильная" [2].

ции, наибольший интерес представляет роман Вяч.Рыбакова "Гравилет "Цесаревич"". Произведения Е.Хаецкой и Я.Верова являются стилизациями, широко использующими игру с "чужим" текстом, как это, например, происходит в повести Е.Хаецкой, перекодирующей лермонтовского "Героя нашего времени"; володихинская повесть относится к жанровой разновидности "звездной" фантастики. Безусловно, все три произведения в той или иной степени затрагивают проблему национального, однако она не является доминирующей и ни в коей мере не включается авторами в систему историософских построений. В противовес этому роман Вяч.Рыбакова, как обычно эксплуатируя форму "альтернативной истории", демонстрирует наличие развитой историософской концепции России, доминантой которой выступает "викторианская Россия".

Говорить о соотнесенности рыбаковского романа с более поздней концепцией Д.Володихина можно благодаря вычленяемой автором точки бифуркации, которая совпадает с концом эпохи Александра II. Последующая же история России раздваивается в романе на "большой" мир, реализующий концепцию "русского викторианства" и "малый", экспериментальный мир, сконструированный искусственно и подвергнутый психохимической обработке, в результате которой он находится "в состоянии непрерывной борьбы каждого с каждым и всех со всеми". Этот "малый" мир точно воспроизводит основные этапы российской истории XX века. Момент сопряжения двух миров, коррелирующий мировоззренческую позицию двойников, становится в романе основой для проявления немотивированной агрессии, выступающей, в том числе, и в виде террористических актов (уничтожение великого князя Александра Петровича, попытка убийства патриарха коммунистов). Расследование этих двух диверсий ведет полковник министерства госбезопасности князь Александр Львович Трубецкой.

В целом литературное творчество Вяч.Рыбакова и в его индивидуальном преломлении, и в рамках его участия в литературном проекте Хольм ван Зайчик включается в "имперский проект" русской литературы не столько исследованием самого феномена "имперскости" и его взаимодействия с "русскостью" (империя в отношении российской государственности рассматривается как данность), сколько стремлением выстроить культурный кодификатор, обеспечивающий проективный характер национального мифа России. В "Гравилете "Цесаревич"" подобную функцию выполняет концепция "викторианской России", в "Евразийской симфонии" – кон-

цепция евразийства/неоевразийства. Обращение к символике империи и в данном романе, и в более позднем цикле выстраивается в контексте "уютности" подобной государственной модели, реализующей идею национального единства: "Уют обеспечивает одно важное ощущение: вся страна – одна большая семья. В семье люди ссорятся, бранятся, даже дерутся, но все они друг другу – свои! Это очень важно: чувство свойства со всеми от государя и вельмож до самой простой чади" [3]. При этом в "Гравилете "Цесаревич"" наблюдается, скорее, трансляция, если так можно выразиться по отношению к концепции, которая конструируется позднее, а в "Евразийской симфонии" помимо трансляции вычленяется еще и ее проблематизация. В этом цикле рассматриваются грани взаимодействия механизмов национоконструирования и национализма.

В исследуемом романе Вяч.Рыбаков идет по пути формального дистанцирования феноменов "имперскости" и "русскости", во многом именно поэтому образная система произведения представляет собой многообразие стереотипизированных национальных типов: князь Ираклий Георгиевич, Иван Вольфович Ламздорф, Кажинская Станислава Соломоновна, Лиза, Рамиль и т.д. В отношении каждого из этих героев вычленяется реализация доминантного национального стереотипа, становящегося структурной основой построения поведенческой модели образа: польская гордость (Кажинская Станислава Соломоновна), немецкая педантичность (Иван Вольфович Ламздорф), грузинский темперамент (князь Ираклий), милосердие, смирение и терпение, свойственные концепту "русская женщина" (Лиза) и т.д. Наиболее очевидна подобная стереотипизация в отношении Лизы, жены Трубецкого, и его любовницы Станиславы. Получившийся любовный треугольник вполне четко соотносится с появившимся впоследствии треугольником из "Евразийской симфонии" (Богдан – Жанна – Фирузе), об этом свидетельствует также упоминание семейных номинаций, принятых в восточной культуре (старшая сестра, младшая сестренка), отсылающих к спектру научных интересов автора. Общим в этих двух любовных треугольниках является позиция рефлексирующего героя. Сохраняется и своеобразное соотношение Запад/Восток в отношении возлюбленных героя, но если в "Евразийской симфонии" данная поляризация приобретает особый концептуальный смысл, обнажающий этическую состоятельность евразийской теории месторазвития, то в данном романе соотнесение героинь оказывается демонстрацией их национального своеобразия. Именно поэтому неканоническая

семейная ситуация становится всего лишь способом обнажения традиционного богородичного канона в реализации концепта "русская женщина", предполагающего "уязвимость, страдание, сострадание, эмоциональность, терпение" [4: 104]. Так, в отношении Лизы одновременно подчеркивается семантика уязвимости, высвечивающая необходимость мужского покровительства и защиты, и семантика оберегания. И тот, и другой смысловой план выстраиваются в романе через детское воспоминание главного героя, когда он, придя на хозяйственный двор и видя гуся с отрубленной головой, впервые сталкивается со смертью и в нем пробуждается личная ответственность за все живое: "Мне жалко. Мне всех их жалко". Стремясь успокоить ребенка, мать пытается вложить ему в руки "пуховых, мягких, смешных, обворожительных гусят", выступающих в данном случае объектом защиты героя. Затем же образ беззащитного гусенка проецируется на Лизу, узнавшую после ранения Трубецкого, поставившего героя на грань жизни и смерти, о существовании в жизни мужа Станиславы Кажинской: "Она обшаривала мое лицо взглядом. Как радар, кругами. Один раз, другой... – Тебе со мной взрывных страстей не хватает, – сказала она. – Я для тебя, наверное, немножко курица. – Гусеночек, – ответил я" [5: 357]. Одновременно с этим развитие того же самого воспоминания позволяет соотнести героиню не только с птенцом, нуждающимся в защите, но и с образом матери, дающей эту защиту испуганному ребенку; трижды в романе появляется обыгрывание образа быющей над птенцом птицы как устойчивой метафоры материнской защиты – "хлоп-хлоп-хлоп". В отношении же Станиславы постоянно повторяется определение "гордость" и "гордыня": "– Зато ей свойствен грех гордыни, – сказала она. – Что правда, то правда, Елизавета Николаевна, – жеманным голосом прошелестел я" [5: 357].

И тот, и другой стереотип полностью определяет психологический рисунок данных образов, причем это не столько изъяс авторского письма, сколько способ демонстрации структуры империи, ориентированной в противовес сложившимся цивилизационным моделям не на универсализм и нивелирование индивидуальных национальных особенностей, а на манифестирование подчеркнутого многообразия. Та же самая ситуация в характеристике образа империи будет складываться в "Евразийской симфонии", но в данном литературном проекте, репрезентирующем евразийскую/неоевразийскую концепцию, отражением многообразия будет реализация евразийской идеи "цветущей сложности мира", во-

площадью которой становится декоративно-эмблематическая характеристика имперской структуры (например, образ Восьмикультурной Гвардии, охраняющий императорский дворец (полк славянской культуры, полк тибетской культуры и т.д.) или "Парк отдохновения" – музей туалетов, где представлены отхожие места разных культур и народов в романе "Дело Судьи Ди"). В данном же романе способом репрезентации многообразия как доминантного принципа "имперскости" становится подчеркнуто стереотипизированная национальная типология.

В то же время в "Гравилете "Цесаревич"" намечается проблема взаимодействия "русскости" и "имперскости", приобретающая в настоящее время все большую актуальность во всех областях гуманитарной сферы. Опосредованное отождествление данных понятий происходит в самом начале романа в разговоре князя Ираклия Георгиевича с Трубецким, последний признается в том, что ощущает необходимость знать как можно больше языков империи. В ответ на это князь Ираклий замечает: "– Лопнет твоя голова от такого размаха, – ухмыльнулся Ираклий. – Вот действительно русский характер. Уж если языки – то все сразу. А если не все – то ни одного. В лучшем случае – от каждого по фразе. Имперская твоя душа... Побереги себя" [5: 236]. Данная реплика, с одной стороны, транслирует подчеркнуто стереотипный образ "русскости" с ведущей приметой безграничности русской души, а с другой – утверждает эту же характеристику как доминанту "имперскости". В отношении же самого князя Ираклия подобное отождествление оказывается далеко не полным, свидетельством этого становится сохранение в сознании данного персонажа, пусть и в смягченном виде, оппозиции "свой – чужой", которая преодолевается только благодаря установлению дружеских связей. Реализация в этом смысле стереотипа национального поведения утверждает иную парадигму – друг/родственник. Именно поэтому герой относительно собственной включенности в имперский контекст демонстрирует своеобразную половинчатую соотнесенность. Вполне традиционно для творчества Вяч. Рыбакова это решается через проблему языка. Обсуждая реплику Трубецкого об отражении русской ментальности в языке, князь Ираклий одновременно обозначает свое отношение к русскому как (подразумеваемо) имперскому языку: "– Свой язык слишком привычен. Бог знает, что можно придумать, если комплекс заедает. Со стороны виднее, – он опять затыкнулся и опять искоса взглянул на меня, на этот раз настороженно: не обидел ли. – Хотя что значит со сто-

роны... Одной ногой со стороны, другой – изнутри. Как многие в этой стране" [5: 235]¹. Наиболее же очевидным примером сохранения в сознании героя модели "свой – чужой" оказывается эпизод обсуждения двойной номинации столицы Грузии. Когда Трубецкой произносит слова "Тифлисский туннель" его сразу же направляет князь Ираклий, напоминая об историческом наименовании города: "– Послушай, Александр, – в тон мне проговорил он. – Когда царь Вахтанг Горгасал, утомившись на охоте, спешил к незнакомому источнику и решил умыться лицом, он опустил в воду руки и удивленно воскликнул "Тбили"! "Теплая"! Отсюда и пошло название города. Запомни, пожалуйста" [5: 236]. В ответ на это герой напоминает собеседнику о том, что в Петербурге он не реагирует так остро на номинацию "Тифлис": "– Потому что чужие его пусть хоть Пном-Пнем называют. Ты же не чужой. Понял?" [5: 236].

Вполне традиционно для творчества Вяч. Рыбакова функцию связующего элемента имперского целого берет на себя культура. В начале романа появляется знаменательный разговор Станиславы, князя Ираклия и Трубецкого о культуре, при этом два первых героя задают преимущественно культурную идентификацию собственного этнического пространства: "– Я думаю иногда, – сказал он, явно стараясь снять напряжение и разговорить Стасю, – что российская культура прошлого века много потеряла бы без Кавказа. Отстриги – такая рана возникнет... Кровью истечет. – Не истечет, – небрежно ответила Стася, – Мицкевич, например, останется, как был. Его мало волновали пальмы и газаваты. – Ах, ну разве что Мицкевич, – с утрированно просветленным видом закивал Ираклий. Чувствовалось, его задело. – Как это я забыл!" [5: 233]. Трубецкой же примиряет эти две позиции (и в дальнейшем он неизменно продуцирует именно

¹ При всем том, что Трубецкой неизменно настаивает на необходимости многоязычия в империи и явно испытывает неудобства в том случае, когда он не знает местного языка, например казахского ("Отвратительное ощущение – безъязыкость, сразу чувствуешь себя посторонним и ничтожным" [5: 289]), в романе создается достаточно четкое впечатление о русском как языке империи, начиная с диалога Лизы и Трубецкого о его знании языков российской империи и западных языков ("– Ах, если бы можно было выучить все языки! Сколько раз ты это говорил! Ну, а раз нельзя, можно ни одного не знать. Фразку из одного, фразку из другого... Весь ты в этом! Русский князь... – Я говорил про языки империи, – даже обиделся я. – Зарубежных я три штуки знаю прилично..." [5: 376]) и заканчивая извинениями Болхосоева за дежурного по складу, который не понимает по-русски.

эту точку зрения), создавая образ империи не как централизованной административной иерархичной системы, а как совокупности культурных центров, образующих гармоничную полифоническую структуру: "– Конечно, в плоть и кровь вошло, – примирительно сказал я. – И не только в прошлом веке – и в этом... Считай, здесь одно из сердец России" [5: 233-234], и далее: "В оранжевой расцветной дымке распахивался под нами Симбирск – между ясным, светлее неба, зеркалом Волги, даже с этой высоты просторной, как океан, и лентой Свяяги, причудливым ровным серпантинном петляющей по холмистой равнине волжского правобережья. <...> ...еще одно сердце России. Иногда мне казалось, что вся эта неохватная, как космос, держава состоит из одних сердец – то в такт, то чуть вразнобой они колотятся неустанно, мощно и всегда взволнованно" [5: 237 – 238].

В дальнейшем повествовании на уровне манифестации отождествление "русскости" и "имперскости" достигается частотностью самоидентификации героя как "русского офицера". Эта самоидентификация приобретает более четкие смысловые коннотации благодаря соотнесению с литературным контекстом 1920-х годов, формирующим рыцарскую интерпретацию "белого воинства" (М.Цветаева) или "белой гвардии" (М.Булгаков). Эти смысловые пласты декларативно утверждаются в разговоре Трубецкого сначала с патриархом: "– Я – коммунист, и интересы нашей конфессии ставлю очень высоко, – начал я, волнуясь. – Но я также русский офицер, и интересы Отечества для меня – не пустой звук" [5: 363], а затем с Хаусхоффером: "Я молчал. Мне просто нечего было сказать, я не понимал его, даже когда понимал все слова. А он вдруг распрямился в кресле и бесстрастно спросил: – Вы любите свою страну? Тут уж распрямился я. – Я русский офицер! – боюсь, голос мой был излишне резок. С больным человеком нельзя разговаривать так. Но Хаусхоффер лишь горько рассмеялся. – Bravo! – пригубил. – Таких вот офицеров Бела Кун сотнями топил в Крыму, живьем... В Крыму? Русских?" [5: 431]. Указанием на честь как доминанту "русского офицера" и, как следствие этого, "имперской души" становится также сопоставление Трубецкого с полковником имперской безопасности Германии бароном Хайнрихом фон Крейвицом. Намеренное акцентирование однотипности статусов героев лишь подчеркивает разность их поведения на вилле Хаусхоффера "Альвиц". Фон Крейвиц признается, хотя и отмечает этическую недопустимость подобного поведения, что вилла была тайно осмотрена сотрудниками Управления безо-

пасности, проникшими туда под видом электромонтеров. В противовес этому Трубецкой, проникая на виллу, сразу же разрушает собственную легенду, отрекомендовавшись своим собственным именем: "Этому человеку я не мог лгать. – У вас не шведский акцент, – сказал Хаусхоффер. – Русский, – ответил я. <...> – Я полковник МГБ России Трубецкой..." [5: 428].

Одной из центральных проблем романа становится корректирование "русскости" в контексте концепции "русского викторианства". С самого начала в разговоре Трубецкого с князем Ираклием ставится вопрос о типологии русского национального характера. Значимость данного диалога заключается еще и в том, что он выстраивается как взаимодействие "внутренней" и "внешней" точек зрения, первая демонстрирует процесс национальной самоидентификации Трубецкого ("– От чего мы действительно можем кровью истечь, – сказал я, – так это от порывистости. <...> Навалиться всем миром, достичь быстренько и почить на лаврах. Только у нас могла возникнуть поговорка "Сделай дело – гуляй смело". Ведь дело, если это действительно дело, занятие, а не кратковременный подвиг, сделать невозможно, оно длится и длится. Так нет же! <...> Даже язык это фиксирует. Возьми их "миллионер" и наше "миллионщик". Миллионер – это, судя по окончанию, тот, кто делает миллионы, тот, кто делает что-то с миллионами. А миллионщик – это тот, у кого миллионы есть, и все. В центре внимания – не деятельность, а достигнутое неподвижное наличие" [5: 234-235]), вторая представляет собой реконструкцию национальной идентичности на основе сказанного Трубецким ("...от чего характер действительно может истечь кровью – так это, прости, от какой-то упоенной страсти к самобичеванию. Даже поводы придумываете, как нарочно, хотя они не выдерживают никакой критики. Если следовать твоей логике – можно подумать, что "погонщик" – это тот, у кого есть погоны на плечах, – он легонько хлопнул меня по плечу, обтянутому безрукавкой, – а отнюдь не тот, кто скотину гонит" [5: 235]).

При этом эти две точки зрения не отменяют друг друга, а становятся основой для переосмысления одной из ведущих национальных концепций, акцентирующих двойственность национального бытия, причем в романе данная концепция выстраивается с опорой не на традицию XIX века, предполагающую индивидуально-личностный аспект осмысления двойственности "русской души", а следует логике историософских построений начала XX века, основу которой составляет проецирование двойственности на ис-

торико-национальный контекст. В романе Вяч.Рыбакова отражением двойственности русского бытия становится соотношение концептов "революция" и "коммунизм". Подобная концептуализация является далеко не случайной и практически полностью реконструируется Д.Володихиным в его "Викторианской России": "Любое проявление революционности в рамках русского викторианства противоестественно и омерзительно. Персонаж, проявляющий склонность не то чтобы к террористическим актам, вооруженному мятежу или устройству подпольной типографии, а хотя бы к митинговщине или соответствующей фразеологии, моментально переходит в разряд "опасный чужак". Он резко меняет цвет. Зеленеет. Именно так: превращается в Зеленого Склизкого Чужака. Иными словами, православное имперство суть патриархальный, благодушный деспотизм; покуда в политике, культуре, социальной сфере идут дискуссии философического свойства, власть и общество проявляют терпимость; но когда кто-либо осмеливается хотя бы заикнуться о возможности переворота, силой отменяющего сложившийся строй ради каких-то грядущих благ, ему грозит расчеловечивание и отторжение. Революционеры – вроде марсиан из "Войны миров". Они не то, чтобы не русские, а, скорее, не совсем люди" [3].

Концепт "революция" выстраивается в романе через историю экспедиции Лапинского¹, с которой Трубецкой знакомится в ходе расследования гибели великого князя Александра Петровича и покушения на патриарха коммунистов. Центральной фигурой, персонифицирующей содержание данного концепта, становится в романе образ ученого Петра Ступака, который последовательно включается Вяч.Рыбаковым в контекст творчества Ф.М.Достоевского, образуя вариативный аналог Петруше Верховенскому. Прямая соотнесенность образов Ступака и Верховенского обеспечивается не только тождеством имен, но и устойчивостью употребления уменьшительно-ласкательной формы: Петруша – Петенька. Концепция образа Петра Ступака в романе полностью соответствует той интерпретации образа Верховенского, которую дает, например, Н.Бердяев в своей работе "Духи русской революции": "В центре революционного беснования стоит образ Петра Верховенского. Это и есть главный бес

русской революции. <...> Одержимость ложной идеей сделала Петра Верховенского нравственным идиотом. Он одержим был идеей всемирного переустройства, всемирной революции, он поддавался соблазнительной, лжи, допустил бесов овладеть своей душой и потерял элементарное различие между добром и злом, потерял духовный центр. В образе Петра Верховенского мы встречаемся с уже распавшейся личностью, в которой нельзя уже нащупать ничего онтологического. Он весь есть ложь и обман и он всех вводит в обман, повергает в царство лжи. <...> Какая же идея овладела целиком Петром Верховенским и довела личность его до распада, превратила его в лжеца и сеятеля лжи? Это все та же основная идея русского нигилизма, русского социализма, русского максимализма, все та же инфернальная страсть к всемирному уравниванию, все тот же бунт против Бога во имя всемирного счастья людей, все та же подмена царства Христова царством антихриста" [6]. Собственно обе модели (семейная и общественно-историческая), в которые оказывается включен герой, демонстрируют подобную нравственную индифферентность.

Вместе с тем Вяч.Рыбаков последовательно включает историю Ступака в реальный исторический контекст, соотнося его с двумя именами русского революционного движения – Нечаевым и Бакуниным. Выбор этих двух имен, тем более учитывая их соотнесенность с образом Разина, а также сопрягаемость данного текста с романами Ф.М.Достоевского², выводит нас на концепт "русский бунт". Однако в контексте "русского викторианства" данный концепт утрачивает свое национальное содержание, превращаясь в своего рода мутацию, причем даже не мутацию социального организма, а мутацию, соотнесенную

² По словам исследователей, "...Петр Верховенский и Шигалев отрицают и утопический социализм, и пропаганду Герцена, и идеи Чернышевского как сказки и некий отвлеченно гуманистический вздор. Достоевский уже в подготовительных материалах отделяет своего героя от социалистических идеалов: "...Нечаев сам по себе все-таки *случайное* и *единоличное* существо", "Нечаев не социалист, но бунтовщик, в идеале его бунт и разрушение, а там *"что бы ни было"*" (XI, 279). Противопоставляя циничную программу "политического честолюбца" и "мошенника" Верховенского социалистическим проектам революционных демократов, Достоевский вкладывает в его уста слова: "В сущности мне наплевать; меня решительно не интересует: свободны или несвободны крестьяне, хорошо или испорчено дело. Пусть об этом Серно-Соловьевичи хлопчут да ретрограды Чернышевские! – у нас другое – вы знаете, что чем хуже, тем лучше" [7: 770].

¹ Экспедиция Лапинского представляла собой попытку поддержать Польское восстание 1863-1864 годов путем морской доставки в районы восстания через Балтийское побережье оружия и людей. В романе Вяч. Рыбакова история этой экспедиции, если не считать авторского комментирования, восстанавливается достаточно полно и исторически достоверно.

непосредственно с этической несостоятельностью отдельного человека: "И вот насилие, безобразное, словно проказа, проникло сюда". Денационализация "русского бунта" связывается, прежде всего, с переосмыслением содержания концепта "воля", который выводится Вяч.Рыбаковым из числа субстанциональных примет "русскости". "Русский мир отличается рядом особенностей, в частности протяженностью и распаханностью, дающими ключ к пониманию русского характера, среди значимых черт которого воля, удаль, широта души. <...> Все исторически значимые социальные движения в России: казачество, народничество ("Земля и воля", "Народная воля"), анархизм, бунты, восстания проходили под лозунгом "За вольную волю". <...> Воля – специфический русский концепт. <...> Свобода, переживаемая и подсознательно понимаемая как безмерная воля, рождает тяготение к произволу, беззаконию, анархии: "Воля торжествует или в уходе из общества, на степном просторе, или во власти над обществом... русский идеал воли находит себе выражение в культуре пустыни, дикой природы, кочевого быта... разгула, самозабвения, страсти, разбойничества, бунта". <...> Специфический русский колорит воли приводит к удивительно противоречивым формам ее практического воплощения, которые таят в себе возможность не только выдающихся достижений, но и заблуждений, и падений. <...> Русский концепт "воля" несет в себе одновременно возможности позитивного и негативного осмысления" [8].

Вяч.Рыбаков в своем романе эксплуатирует второй вариант интерпретации данного концепта, способом реализации которого становится совмещение двух моделей в структуре образа Ступака. Модель масс-культуры – "сумасшедший ученый" – сопрягается с совершенно очевидной отсылкой к сну Раскольникова о трихинах. В романе появляется образ химика Рашке, создающего препарат, притупляющий чувство страха и увеличивающий агрессию. Именно этот препарат распыляется Ступаком над территорией России в созданной им модели Земли, превращая ее в "...инкубатор пламенных борцов за державную незыблемость богоданной власти, за освобождение рабочего класса, за дело Ленина-Сталина, за чистоту арийской расы, за самоопределение маленьких, но гордых народов, за демократию, за американскую мечту..." [5: 442]. Принципиально значимой при этом является исходная мотивация действий героя, объяснением его революционной нигилистической направленности оказывается неудовлетворенность научных амбиций. Соответственно совмещение в

образе Ступака двух внутренне разнополярных моделей не только утверждает восприятие концепта "воля" как "своеволие", но и разрушает национальное содержание "русского бунта".

В противовес этому в романе в качестве новой национальной доминанты манифестируется коммунизм. На образном уровне это приводит к формированию полярной пары Трубецкой – Ступак, на уровне топонимической символизации репрезентацией этого становится характеристика Симбирска: "Когда-то он <Симбирск> был крайним восточным форпостом засечной черты, прикрывавшей выдвинутые при Алексее Михайловиче в эту степную даль рубежи страны. Мне всегда казалось не случайным, что именно здесь за двести лет до рождения первого патриарха коммунистов России получил коленом под зад пьяный тать Сенька – выдавленный из Персии, выдавленный с Каспия, безо всяких угрызений удумавший было погулять, раз такое дело, по родной земле, вербуя рати посулами свобод и, как выразился бы какой-нибудь Нечаев, будущего справедливого общественного строя: "Режь, кого хошь – воля!" [5: 327-328]. Национализация коммунизма обеспечивается замещением в смысловом поле этого понятия политического сегмента сегментом этическим, коммунизм при этом становится функциональным аналогом конфуцианства в "Евразийской симфонии", выполняя ту же самую роль этического регулятора общественной жизни: "Ведь коммунизм начинался как экономическая теория. – О! – я пренебрежительно махнул рукой. – Ополумевшая от барахла Европа! Похоже, Марксу поначалу и в голову ничего не шло, кроме чужих паровых котлов и миллионных состояний! "Бьет час капиталистической собственности. Экспроприаторов экспроприруют"! В том, что коммунисты отказались от вульгарной идеи обобществления собственности и поднялись к идее обобществления интересов – львиная заслуга коммунистов вашей державы, государь. – Ленин... – осторожно, будто пробуя слово на вкус, произнес император. – Да" [5: 264-265]¹.

Репрезентативным образом в отношении утверждаемой национальной доминанты выступает образ Александра Трубецкого. Вяч.Рыбаков актуализирует культурные смыслы, закрепленные за данным именем, причем возникает скрытая

¹ Конфессиолизация коммунизма в романе Вяч. Рыбакова прямо противопоставлена тенденции ритуализации коммунизма как способа деконструкции советского мифа, широко представленной в литературе последних десятилетий XX века, особенно ярко эта тенденция реализует себя в романе А.Волоса "Масковская Мекка".

поляризация декабристского комплекса (князь Сергей Петрович Трубецкой один из организаторов "Союза благоденствия")¹ и белогвардейского комплекса (князь Александр Евгеньевич Трубецкой один из участников экспедиции по спасению царской семьи, отправленной в Тобольск). Благодаря актуализации второй составляющей структурным основанием образа Александра Трубецкого становится концепт "долг", реализация которого обеспечивается на сюжетном уровне взаимодействием "большого" и "малого" миров. Как уже отмечалось, детективное расследование в романе строится на осмыслении последствий подобного взаимодействия. В некоторых случаях между двойниками в каждом из миров возникает внутренняя связь, результатом которой становится либо проецирование агрессии в "большой мир" (взрыв гравилета, покушение на патриарха), либо трансляция этической доминанты в "малый" мир. В отношении же Александра Трубецкого и Хаусхоффера ситуация складывается несколько иначе: и тот, и другой герой не просто резонируют со своими двойниками, они демонстрируют вариант поглощения одним из двойников своей второй половины. При этом Хаусхоффер переходит из "малого" мира в мир "большой", Трубецкой же совершает обратное движение, что подчеркивается появлением в "Эпилоге" истории учителя Александра Петровича, живущего в пространстве послеперестроечной России. Движение из "малого" мира в "большой" репрезентирует устойчивый, например, для творчества братьев Стругацких сюжетный мотив, связанный с кольцевым перемещением героя, находящегося в исключительной ситуации, на грани жизни и смерти, сначала в мир преображенной Земли, а затем, осознающего свой "долг" и сознательно возвращающегося в первоначальную ситуацию ("Парень из преисподней", "Побег из ада"). Вяч. Рыбаков использует инверсию данного сюжетного мотива, формируя сюжетную линию Александра Трубецкого

¹ Негативные коннотации, возникающие в отношении данного комплекса в романе, обусловлены циклической концепцией российской истории, задаваемой последовательной сменой бунта и тирании: "Таких штук <убийство Александра Павловича> не случилось на Руси со времен графа Палена. Правда, был еще Каракозов – совсем больной человек... Да еще закомплексованный Пестель витийствовал в эмпиреях о цареубийстве во благо народных свобод. <...> Перепугали мечтательные предки Николая Павловича так, что ему потом всю жизнь от слова "свобода" икалось – ну, и вел себя соответственно, мел мыслителей из аппарата, оставлял одних непорочливых воров, чуть не прогадал Россию..." [5: 257].

и Хаусхоффера, которые сумели преодолеть границу между мирами: "Меня казнили в Моабите в сорок четвертом, – признался он. <...> Гиммлер решил, что отец слишком независим, слишком влияет на фюрера... На отца он руки поднять не решился, но взяли меня, чтобы обуздать отца, если возникнет необходимость... А потом машина заработала сама собой. Отец даже не знал, узнал только в сорок шестом! И покончил с собой... Но здесь – не появился" [5: 439], "Я читал – и тошнота унималась, и мертвый Трубников понемногу оживал и становился мной" [5: 457]. Данный сюжетный мотив становится в романе способом реализации концепта "долг". Особенную значимость в этом плане приобретает смена точки зрения; причем преимущественно внешняя позиция Хаусхоффера, принимающего на себя демиургические функции ("– И потому я теперь только шалю, – сказал он... Приложил одну ладонь ко рту полурупором, как я давеча у входа в дом, и пробубнил замогильным голосом: – Не надо двигаться. Не надо бояться. С вами говорит представитель галактического гуманоидного центра..." [5: 441]), сменяется точкой зрения Трубецкого изнутри, тем более что в этот момент вновь актуализируется образ бьющейся над птенцом птицы, только теперь он проецирует семантику защиты не на образ Лизы, а на самого Трубецкого, объектом же его защиты выступает весь "малый" мир.

Таким образом, включение концепции "викторианской России" в структуру национального мифа обеспечивает перекодирование национальной концептосферы, способствует ревизии концепций национальной жизни и отождествлению феноменов "русскости" и "имперскости".

1. Pro et Contra. – 2002. – Т.7. – №1. Экология и политика. – С.168-179.
2. Цымбурский В. О русском викторианстве. Часть 1 // URL: http://www.apn-nn.ru/pub_s/617.html (дата обращения 2.03.2010).
3. Володихин Д. Викторианская Россия // URL: <http://www.apn.ru/publications/print1425.htm> (дата обращения 2.03.2010).
4. Рябов О.В. Русская философия женственности (XI – XX века). – Иваново: Издательский центр "Юнона", 1999. – 360 с.
5. Рыбаков В.М. Гравилет "Цесаревич". – М.: Эксмо, 2006. – 832 с.
6. Бердяев. Н. Духи русской революции // URL: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/duhi.txt> (дата обращения 2.03.2010).
7. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. – Л.: "Наука", Ленинградское отделение, 1990. – Т.7. – 848 с.

8. Межкультурная коммуникация. Учебное пособие // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/m_komm/index.php (дата обращения 2.03.2010).

**"VICTORIAN RUSSIA" IN THE STRUCTURE OF NATIONAL MYTH
(BASED ON THE MATERIAL OF RUSSIAN HISTORIOSOPHICAL
NOVEL OF THE 20th CENTURY)**

T.N.Breeva

The article deals with the peculiarities of the concept "Victorian Russia" in the novel *Gravty Flyer "Tsesarevich"* by Vyach. Rybakov. The dominating form of representation of this concept in the novel is identification the phenomena of "Russianness" and "imperial", as well as transcoding of "Russianness" in the context of the "Russian Victorianism".

Key words: narrative, concept "Victorian Russia", a concept, national concept sphere, "Russianness", "imperial"

* * * * *

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

E-mail: tbreeva@mail.ru