

ЗНАКОВЫЙ КОД И СТРАТЕГИИ МИФОЛОГИЗАЦИИ В РОМАНАХ ИЛЬИ БОЯШОВА

Аннотация.

Мережинская А.Ю. Знаковый код и стратегии мифологизации в романах Ильи Бояшова.

В статье на материале шести романов писателя рассматриваются мифологический код, стратегии интерпретации традиционных структур: их постмодернистское обыгрывание, испытание, модификация, гротескное переплетение. Демонстрируется отражение в авторском мифе переходного художественного мышления, стремления к преодолению культурного кризиса и поискам суперцели существования.

Ключевые слова: миф, знак, переходное мышление.

В 2000-е годы литература переживает смену поколений, причем не только в возрастном, но и в концептуальном и эстетическом планах. Появляются писатели-новаторы, которые могут потеснить авторитетные фигуры 1990-х и в будущем представлять лицо динамично меняющейся литературы, вошедшей в творческую фазу кризиса. На эту роль среди прочих, заявивших о себе в 2000-е (З. Прилепина, С. Шаргунова, П. Крусанова, О. Богаева, И. Вырыпаева и др.), претендует и Илья Бояшов, чьи романы имели триумфальный успех («Путь Мури» удостоен премии «Национальный бестселлер» в 2007-м, «Танкист, или Белый тигр» вышел в финал премии «Большая книга» в 2008-м, в этом же году «Армада» вошла в шорт-лист «Русского Букера») и даже были интерпретированы средствами других видов искусства, что также является показателем признания (так, «Танкист, или Белый тигр» экранизирован Кареном Шахназаровым и в этой версии вызвал широкое обсуждение).

Новаторский характер произведений Бояшова, их философская глубина, историсофское устремление, своеобразная поэтика и оптимистиче-

ский пафос существенно отличаются от наработок ближайших предшественников – постмодернистов, неореалистов, последователей «новой волны» – и демонстрируют не только специфику художественного мира писателя, но и намекают на открытие литературой новых путей рецепции современного состояния культуры, выхода из кризиса, фактически, дают материал для размышлений о новых тенденциях в искусстве слова.

Среди таковых можно выделить стремление писателя создать целостную картину динамичной реальности, а не просто передать собственное переживание перемен, разрушения базовой модели мира в переходный период, что было характерно для большинства художников слова в 1990-е.

Один из векторов поиска И. Бояшовым этой целостности – актуализация национальных архетипов, традиционного кода самоидентификации – уже отмечался гуманитариями. Так, П. Крусанов – автор романов-мифов о русской истории и современности «Укус ангела», «Американская дырка» – отметил, что «Бояшов выводит на свет архетипы русского подсознания», а философ А. Секацкий подчеркнул еще и связь с традицией осмысления русской идеи в национальной историософии: «Текст Ильи Бояшова я определил бы как художественный образ русской идеи – в некотором смысле по своей убедительности этот образ превосходит многие философские выкладки, озвученные в спорах славянофилов и западников» (цит. по: [Огрызко 2004: 76; Чупринин 2009: 203]). Однако эти часто цитируемые характеристики отмечают лишь один содержательный план (очевидно очень востребованный, ведь приведенные оценки выдают образ мыслей и самих «критиков»), в то время как картина мира писателя более глобальна и охватывает состояние современной культуры в целом, интерпретирует современность в контексте большого эпического времени, опыта разных народов.

Подобная широта и философская глубина обобщений достигаются использованием доминантной стратегии произведений И. Бояшова – мифологизации. Писатель испытывает традиционные структуры, принадлежащие разным культурам (а отнюдь не только русской), их гротескно синтезирует, иронически переосмысливает и на этой базе создает собственный авторский миф о современности.

Эта особенность обеспечивает популярность романов у читателя: писатель и его адресат имеют общий культурный код общения и единое стремление интерпретировать с помощью его традиционных знаков хаос переходной эпохи.

В этом отношении творчество И. Бояшова отражает общую особенность литературы XX века – мифоцентричность [Мелетинский 1998], а также востребованность таких функций мифа, как способность концептировать сложную реальность и служить медиатором между острыми неразрешимыми противоречиями (И. Ильин), а именно в качестве таковых воспринимаются социальные, культурные, мировоззренческие потрясения XX века и особенно его рубежей.

Кроме того, романистика И. Бояшова высвечивает особенности переходного художественного мышления, для которого характерна определенная мифологическая парадигма: актуализация эсхатологического мифа [Хренов 2002; Мережинская, 2001], мифа о «вечном возвращении», «иронии истории», а также обращение к ряду архетипов, отражающих конфликт «отцов и детей» [Исупов 2005; Мережинская, 2009].

Изучение знакового мифологического кода и стратегий мифологизации в произведениях И. Бояшова (что и является **целью настоящей работы**) представляет особый интерес с учетом нескольких факторов. Первый – смена фаз культурного кризиса, за разрушительным периодом последовал творческий, что получило отражение в литературе, стремящейся найти новую «формулу бытия», «парадигму существования» (по определению Ю. Борева, критиковавшего искусство рубежа XX–XXI столетий именно за невыполнение этой культуротворческой функции [Борев 2003]). Второй – это, как представляется, восстановление традиционной литературоцентричности, поскольку мощнейший мифологический пласт романистики И. Бояшова составляют аллюзии на классику, воспринимаемую как знаки культуры, ее память. Эта особенность отражает и процесс авторефлексии литературы, обострившееся в переходную эпоху ее самосознание, актуализацию метадискурса. Следующий фактор связан со спецификой русской культуры. Она трактуется некоторыми исследователями как изначально переходная (Н. Хренов, Ю. Лотман, Б. Успенский [Лотман, Успенский 1994]), следовательно, более адаптированная к перманентным потрясениям и выработавшая механизмы их преодоления и

адаптации, что также отражено в литературе, и творчество И. Бояшова является тому примером. Материалом исследования в статье стали романы «Путь Мури», «Безумец и его сыновья», «Армада», «Танкист, или «Белый тигр», «Конунг».

Исследование знакового кода и стратегий мифологизирования в романистике писателя, модификаций смыслов традиционных структур, принципов их отбора и интерпретации, а также динамики внутри этой системы может высветить пока явно недостаточно изученное своеобразие художественной трактовки переходного времени, механизмов преодоления кризиса и обрисует формирующуюся в литературе 2000-х новую картину мира.

I. Мифологический код романистики И. Бояшова.

В мифологической парадигме произведений И. Бояшова доминируют знаки трех порядков: традиционные модели, классические литературные тексты, воспринимаемые сейчас как мифы; и, наконец, вторичные мифы, построенные на основе вышеуказанных образцов.

Востребованными оказались следующие традиционные модели:

1. Антиномичность, дуальность мира, вечной борьбы светлого и темного начал. Эта традиционная структура отражена во всех романах, но особенно ярко проявила себя в «Танкисте», где концентрирует вокруг себя все другие мифологические образы. Вторая мировая война показана сквозь призму столкновения мистических сил, ассоциируемых с сакральным и инфернальным началами. В основе сюжета традиционный поединок. На острие светлых сил находится чудом выживший полусгоревший танкист, прозванный Иваном Найденовым. Именно он, поддерживаемый мистическим Богом танкистов и душами погибших машин, обретает силы и нечеловеческую неуязвимость для борьбы с непонятым врагом. На темном полюсе находится немецкий танк-призрак «Белый тигр». В отличие от традиционного былинного сюжета, поединок затягивается, длится на протяжении всего произведения и не заканчивается с объявлением победы 9 мая 1945 года, что вполне объяснимо именно в контексте традиционного мифа: столкновение врагов здесь является лишь частным выражением более глобального и вечного противостояния. Знаменательно, что именно в таком ключе продлил события в будущее Карен Шахназа-

ров в своей экранизации. В финале фильма некие современные безымянные темные силы готовят укрывшегося «Тигра» к будущим нападениям. Финал романа иной, он открытый и более противоречивый: танкиста Найденова, преследующего «Тигра» и после победы, на чужой машине и в нарушение приказа, вполне могут уничтожить свои же командиры и солдаты, уставшие от войны, найденовского фанатизма, недальновидные и полагающиеся на русский «авось», на то, что мистический танк куда-то «делся». То есть затрагивается проблема мифологизируемой национальной ментальности, и она соотносится с мифологическими же представлениями о повторяющихся потрясениях русской истории, связанных с борьбой сакральных и inferнальных сил. Есть намек и на иной вариант перспективы, моделируется вера в позитивный и решительный исход противоборства: одинокого героя, рыцаря мести, подбадривает сам Бог танкистов:

«– Жми, Иван! – грохотала небесная музыка, – Жми!.. Он никуда не делся! И Ванька жал» [441].

Обращение к одной из наиболее архаичных мифологических моделей демонстрирует характерную для переходного времени инверсию художественного мышления, актуализацию древних пластов культурной памяти.

2. Примером реализации переходного мышления является и актуализация эсхатологического мифа, однако, со специфическими модификациями: конец света проходит, переживается и акцентируется постапокалиптическая ситуация. Она в романистике И. Бояшова имеет несколько вариантов трактовок. Это может быть возвращение на круги своя. Так, в «Армаде» после необъяснимого конца света, полной деградации оставшихся в живых военных внезапно исчезнувший мир так же неожиданно восстанавливается. И непонятность механизмов перемен намекает на их непрогнозируемую повторяемость. Более того, самым страшным оказывается не конец света, а иное – полная утрата цели существования. Эта философская сентенция в ироническом ключе обыгрывается изображением вечных странствий военной армады кораблей, потерявших после конца света свою мишень для нападения, безумия бравых вояк и романтически настроенной молодежи, враз оказавшихся в ситуации чистого экзистенциального эксперимента. Более того, сам нечистый и его прислуга теряют интерес к земле за отсутствием многочисленной паствы и

покидают бесперспективную планету. Мотивы смысла и бессмыслицы в романе доминируют: «Идеи правят миром, так дайте им идею!» – советует руководству новый Макиавелли – психолог [254], а в дискуссии с растерянным собеседником подчеркивает: «Главный вопрос ближайшего времени – чем заполнить существование! [...] Прежний смысл потерян, и, судя по всему, бесповоротно. [...] нужно дать новую веру этому матросскому сброду, сообразить какую-нибудь идею, придумать хоть черта в ступе. В конце концов можно пообещать Царствие Небесное [...] Человечество, мир его праху, в конце-концов всегда находило себе миллион различных смыслов. Писатели писали, врачи лечили, жестянщики лудили посуду, и Македонские то и дело старались захватить лучший из миров. И все как-то спасались!» [252-253]. Эсхатологический миф собирает и центрирует вокруг себя традиционные модели Второго Потопа, наказанных Богом городов (корабельный батюшка резюмирует: «Вот вам Содом и Гоморра. Допрыгались» [241]), Ковчега (им оказывается в иронической интерпретации сама армада, ее бездонные склады, в которых находятся даже музыкальные инструменты для будущего оркестра). Но подчеркивается и иной смысл: сосредоточием «исчезнувшей цивилизации», то есть ковчегом памяти выступает корабельная библиотека, вобравшая в себя борхесовские черты культурного лабиринта, ада и Дантовых блужданий по его кругам и др. Обыгрывается средневековая историософская модель кар Господних за грехи, вмешательств Бога в исторический процесс (история XX века и, в частности, просчеты немецких войск, опоздание физиков, создававших бомбу, трактуются как «отсрочка», временное спасение), им противопоставляется авторская контрастная – шутки Бога, уничтожившего всех и оставившего горстку моряков армид, повторяющих «одиссею старика Ноя» [238] («Господь Бог сжалился или решил подшутить, кто знает» [239]). Знаменательно, что возделенный смысл так и не находится, оборачиваясь то ли бесконечным повторением пройденного (дворцовые интриги, заговоры, тайные общества борцов за демократию), то ли замещающим большую цель снобизмом (кружок по изучению морских животных, общество астрономов и оркестр приобретают черты элитарных закрытых клубов, но при этом в своей узкой сфере пытаются гармонизировать и упорядочить разбившийся мир). Затянувшийся апокалипсис неожиданно завершается чудесным восстановлением

статус-кво, возвращением привычного мира, что отнюдь не решает проблему цели и смысла существования, но лишь ее заостряет и остраивает.

Это же акцентирование смысла, цели и хаосогенной бессмыслицы в контексте эсхатологического мифа акцентировано в другом романе, причем автором предложен контрастный вариант решения проблемы.

В «Пути Мури» решительному животному удастся (правда, лишь в рамках своего мира) остановить механизм разрушения и, пройдя все испытания пути в воюющей стране, найти беженцев-хозяев, все вернуть назад (это основной мотив его партии), восстановить космос, как во времена гармонии, обрести новое царство – дом, сад, свою миску, плед, внимание и даже благоговейный, священный трепет двуногих слуг. Обратим внимание на сакральные акценты в нижеследующем отрывке, резонирующие со священной миссией восстановления космоса. «Появление вызвало шок и трепет. Мать семейства непрерывно повторяла “Иисусе Христе”, отец пребывал в благоговейном оцепенении [...] Мури не ведал сентиментальности. Он положил себе завтра обежать дом и очертить круг нового царства. Что касается дня сегодняшнего – место у кресла ему безропотно обеспечили, молоко он вылакал до капли. При этом со стороны кота не было проявлено ни малейшей торопливости, ни малейшей суеты, только величаявая, поистине талейрановская неспешность. В то время как людей трясло, словно в лихорадке, Мури спал. Проснулся царь вполне успокоенным» [119].

Апокалипсис может закончиться и достаточно проблематичным «возрождением», заставляющим задуматься о вечных потрясениях, инверсиях русской истории. Так, в «Безумце и его сыновьях»: после всеобщего убийственного разрушения войны inferнальный «безумец» образует свое опасное пространство карнавала (заповедный холм с избой, волшебными плодоносящими растениями и животными, скатертью-самобранкой и вечным пьяным разгулом). Моделируется многоуровневое противопоставление светлых и темных сил и взаимное переворачивание смыслов, драматизирующее трактовки русской истории. Так, inferнальный «безумец» царствует, а ожидаемый ангел не появляется; проект земного коммунистического рая дискредитируется постоянной разрухой и голодом, а заколдованный холм с избой страшного отщепенца мистическим образом процветают. «Безумец» заново заселяет мир сыновьями, вопло-

щающими, по мнению автора, различные типы национального характера, среди них: «строитель», «книжник», «пьяница», «музыкант», «отказник». Никому из них не удастся дать свой проект восстановления космоса, более того, механизмы его падения и воскресения остаются для сыновей тайной, не постижимой человеческому уму, как и загадки, символика русской истории. Именно эту идею с наибольшим напряжением высвечивает финал романа. Происходит «чудо» [221] «вознесения» [221], но возносится не бог или инфернальная сила, не напрасно ожидаемый ангел, а заброшенный после исчезновения «безумца» отеческий дом на заколдованном холме. При этом мерцают и взаимозаменяются смыслы вознесения и падения в бездну, что создает картину непонятного и перевернутого мира:

«Возносился дом на глазах повергнутого на землю Книжника, уплывая в настоящую бездну, и месяц весело качался, освещая ему дорогу.

И опрокинулось небо в глазах Книжника, и восстали великие горы детства – и все выше поднимался к ним Безумцев дом!

[...] Таков был неведомый знак!

И Книжник зарыдал, не зная, куда ушел отец их! И то безнадежно оплакивал, что не дано никогда понять ни ему, ни братьям, ни любому родившемуся и мучавшемуся человеку. Плакал, чувствуя свою немощность, и был бессилен даже ненамного, даже на чуть-чуть ослабить свою великую боль» [221].

Гротескно переплетается семантика сакрального и инфернального, пасхальный пафос вознесения остранивается сомнением в его спасительности, горестными характеристиками экзистенциальной заброшенности и национального культурного сиротства.

3. В системе романов И. Бояшова ярким контрастом апокалиптическим мотивам становится миф о творении в различных его прочтениях: это и основание государства («Конунг»), и восстановление разрушенного космоса («Путь Мури»). Если «Безумце» на базу эсхатологической модели наращивается вторичный миф о мистическом характере русской истории, направляемой инфернальным началом, то в «Конунге», напротив, центральным становится миф о творении, строительстве и созидании. Символике меча яростных викингов противопоставлен топор строителя, инструмент мастера. Контрастом грозному образу горы Бьорк и ее жестокому скандинавскому пантеону (Одину, Тору, волку Фенриру, великанам, троллям), легенде о великой битве мистических сил Рагнарек явля-

ются христианские мотивы. Именно в этом ключе противостояния двух мифологических парадигм переосмысливается образ Рюрика, его духовное созревание и путь, связанный с оформлением и укреплением Руси. Путь вбирает символические смыслы: с одной стороны, дьявольского кружения по горизонтали (многочисленные жестокие походы на соседей и междоусобные распри, гарантирующие только власть, богатство и смерть, но не внутренний рост), а с другой – дорога духовного восхождения по вертикали к прозрению, новому пониманию мира, строительству и гармонизации. Символические смыслы пути моделируются уже в первых строках романа: в эпиграфе из стихотворения Н. К. Рериха о «звездном пути», в интерпретации легенды о горе Бьорк, на которой обитают боги, а смертный может подняться лишь до половины. Символический смысл имеют и организуящие значительную часть сюжета неудачные попытки молодого незрелого Рюрика преодолеть этот запрет, а затем, с наступлением духовной зрелости, его отказ от сражений, стремление построить гармоничный мир. Именно поэтому воинственные и неорганизованные (но, как понятно из подтекста, духовно глубокие) русы признают в Рюрике лидера. Герой становится «конунгом» не отбив это звание у соперника, а уклонившись от резни и отправившись в путь ради сотворения нового мира, будущего цветущего государства городов. Именно так успешно завершается его путь на собственную внутреннюю экзистенциальную гору Бьорк.

Отметим, что выбор именно таких героя и мифологического кода отражает переходное художественное мышление писателя. В «Конунге» Рюрик для старого мира – отщепенец и маргинал, поскольку отказывается от битв (подчеркивается тот факт, что его покидают многие воины и бывшие политические союзники, поведение сына вызывает тревогу матери – хранительницы традиций), а для нового мира – он лидер. Актуализацию и смену именно этих ролей исследователи считают показателем переходности. При этом отмечается, во-первых, переворачивание на шкале маргинал / лидер (М. Мид подчеркивает: «Судьба любого общества зависит от той духовной пищи, которой питаются его изгои, – от того, строят ли они свою философию перемен из идей, достаточно родственных своей культуре, закладывая основы реальных перемен, либо же обращаются к источникам, настолько чуждым их культуре, что остаются бесплодными

интеллектуалами-мечтателями» [Мид 1988: 218]. Именно такие близкие национальной ментальности особенности и подчеркнуты в образе Рюрика, и это является важным показателем, актуализируемым именно в переходную эпоху, во время повышенной саморецепции культуры. К этим особенностям относим актуализацию мотивного комплекса преобразования. Исследователи подчеркивают, тот факт, что «в русской культуре мотив преобразования не связан лишь с отдельными художниками, он составляет смысл утверждаемой в художественной форме ментальности» [Хренов 2002: 165]. Воспринятый из наследия романтизма, именно в русской художественной культуре мотив обрел особую актуализацию, а в переходные эпохи еще и дополнительные знаковые смыслы. Показательна и актуализация определенных символических ролей, в частности, «странника» (герои «Пути Мури», идущие водами постапокалиптического океана моряки «Армады», совершающий свое духовное восхождение Рюрик в «Конунге») и «строителя». О традиционном противостоянии этих двух национальных типов и, возможно, антиномий национальной ментальности говорил один из виднейших русских философов первой волны эмиграции Георгий Федотов в работе «Судьба и грехи России» [Федотов 1992]. Эту мысль Н. Хренов интерпретирует в рамках размышлений о переходных эпохах и культурах и сводит к традиционным для этих этапов типам новатора и консерватора. И. Бояшов в своей художественной интерпретации предлагает иную мифологическую пару: воин («Конунг», «Армада», «Танкист, или Белый Тигр») и строитель в символическом плане («Конунг», «Путь Мури», «Безумец и его сыновья»). В «Конунге» в этих двух ипостасях реализует себя один герой, но на разных этапах своего духовного роста, а в перспективе – и целый народ, государство. В «Пути Мури» символическими строителями выступают все фанатики высоких идей, постоянно выстраивающие свою пирамиду ценностей в противовес хаосу (войне, духовной подавленности, трусости или лени остальных; заметим, все эти качества трактуются как однозначно разрушительные, приводящие к гибели или исчезновению жизненной и духовной перспективы). Это герои движущиеся, странствующие, то есть, актуализируется еще одна модель, мифологизирующая национальную ментальность. Среди таких «строителей», имеющих свой «путь» (в символическом смысле), в романе описаны китайские философы, ас-

троном, ждущий свою звезду независимо от опасностей и голода войны; инвалид, пытающийся подняться на вершину скалы; фанатик, идущий в Шамбалу; пилот, мечтающий перелететь океан; все, кто ищет «истинный дом» (в символическом смысле), включая кота Мури, рискующего жизнью на дорогах войны и уклоняющегося от соблазнов ради возвращения старого гармоничного космоса. В художественном мире И. Бояшова строитель, странник, фанатик высокой идеи соединены и противопоставлены разрушителю, воину. При этом встречаются и гротескные соединения, например, охотник за танком-убийцей «Белым тигром» Ванька Найденов сам является универсальным солдатом, крошащим врагов (что описано достаточно натуралистично). Медиатором противоречия как раз и становится миф о борьбе светлых и темных сил. Более сложным является образ «безумца», с одной стороны, «строителя» (именно он восстанавливает деревню и населяет ее детьми взамен погубленных войной), а с другой – он же разрушает (спаивает и сбивает с пути истинного). Здесь медиатором противоречий является вторичный миф об отдании России сатане.

Вторая группа знаков обусловлена диалогом И. Бояшова с культурным наследием. Это образы и сюжеты классических литературных произведений, уже воспринимаемые как архетипы культурной памяти. Сам И. Бояшов в качестве текстов-ориентиров называет «Приключения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «Осень патриарха» Гарсиа Маркеса, «Моби Дика» Мелвилла, «Розу мира» Д. Андреева, а также творчество Андрея Платонова без конкретизации текстов. Как представляется, отбор ориентиров высвечивает тенденции. Это интерес к мифологическому плану и, одновременно, к иронии и гротеску, подвергающим все, в том числе и миф, испытанию и переосмыслению. Это, в свою очередь, отражается и в жанровых предпочтениях: в авторских комментариях, предпосланных публикации романов, это – притча, «самый благодатный из жанров» [Бояшов 2011: 5], порой превращающийся под пером писателя в «чистое хулиганство» (так охарактеризована «Армада»), а также сказка с элементами стилизации («Конунг»). Среди не названных писателем ориентиров, но, на наш взгляд, существенно повлиявших на формирование сюжетов, интерпретацию образов и вектор мифологизации, назовем «Одиссею». Творческий диалог с классическим текстом встречаем во

всех романах, но особенно в «Пути Мури» и «Армаде». Это и сюжет испытаний, соблазнов в период странствий, и вектор пути – домой, приключения и вынужденное участие в войне, использование множества хитростей, совершение подвигов, посещение символических «островов», общение с мистическими существами, влияющими на судьбу героя, но главное – внутренний рост (Мури) или отсутствие такового (Адмирал и его команда). Установление параметров интертекстуального поля романистики И. Бояшова и особенности его диалога с классикой должны стать предметом отдельного исследования.

Наконец, третью группу мифологических знаков составляют образы и сюжеты вторичных мифов, надстроенных над традиционными структурами. Их круг также должен быть установлен, но и на данном, предварительном этапе исследования можно констатировать следующее. Писатель деконструирует метарассказы о прогрессе, социальной и духовной эволюции человечества. Так, например, в «Армаде» создаются условия для испытания этих идей. Вооруженный до зубов флот оказывается посреди океана в момент внезапного конца света (исчезновения всего мира, земель, людей, немоты эфира и др.). В этих условиях предоставленности самим себе современные люди быстро и естественно впадают в архаичные состояния: Адмирал объявляется императором, а затем и богом, командиры начинают играть роли хитрых визирей, канцлеров, появляются тайные общества и ордена, междоусобные войны, показательные казни и др. Деградация доходит до гротескных форм, и это тоже достигается с помощью мифологического кода. Так, обнаружив единственный сохранившийся после конца света райский остров, эти новые современные «одиссеи» сначала его остервенело объедают и уродуют, а затем и вовсе взрывают подальше от соблазна. Гротескную ситуацию и комический эффект обеспечивает и переворачивание эволюционистского мифа. Обнаруженные на острове мирные обезьяны становятся спутницами моряков, а потом, отрубив себе хвосты, накрашив губы и приодевшись, «эволюционируют» сначала до успешных куртизанок, а потом доходят до социальных вершин – комиссарш в красных косынках, кожаных куртках. Милые обезьяны превращаются в политиков – верных своим покровителям «революционерок», принимают участие в боях за власть, мастерски

стреляя из пистолетов. Здесь проявляется диалог И. Бояшова с «Собачьим сердцем» на образном и концептуальном уровнях.

Вторичный миф о прогрессе, социальной и человеческой эволюции дискредитируется, переворачивается и вытесняется первичным – традиционной моделью «вечного возвращения» с семантикой повторяющейся инверсии, что характерно именно для переходного мышления. Например, именно в таком ключе – как новый библейский исход – трактуется бегство жителей еврейского района из охватываемого войной города. Их вождь и спаситель старик Яков ассоциируется с Моисеем, он ведет их через горы, наставляет в минуты отчаяния, призывает молиться в опасности и т. п. В размышлениях Якова конкретная ситуация обобщается до ироничной и печальной историософской модели: бегство является вечным и повторяющимся, спасение не окончательным, символом исторической динамики становится архаичная тележка, которую странник и изгнанник толкает перед собой (а не воплощение прогресса – паровоз или новейший вариант – мерседес), а самой надежной инвестицией выступают крепкие ноги. Именно в таком ключе соединяются мифологические образы прошлого (Давидовы псалмы) и пророчество о будущем в размышлениях «нового Моисея» и его скрытом пророчестве мальчику:

«Старый Лейба Шахнович читал Давидовы псалмы. Под подобный речитатив многие строили планы [...]

Родители твои, видно, осчастливят собой Америку. Ну-ка дай ощупаю твои ноги, малыш! [...] Хорошие у тебя ходули. Крепкие. То что надо!» [37].

II. Стратегии мифологизирования.

Можем выделить несколько доминантных стратегий мифологизации, а также интерпретации традиционных структур в романах И. Бояшова. Среди них: соединение мифологического и документального материала, что создает сложное мерцание смыслов: мифологическое «документируется», а реальные факты приобретают символическую семантику. Подчеркнем, что, например, «Танкист» и «Конунг» сопровождаются подробными техническими, историческими примечаниями, а также научными сведениями о мифологии, верованиях конкретных народов, в тексте «Армады» подобный нехудожественный материал также наличествует, но он растворен. Следующей стратегией является ирония и травестия.

Наблюдаем постоянное переворачивание и взаимозамещение модусов серьезного и смехового, возвышенного, героического и низкого, комического. Доминантным же принципом, на наш взгляд, является синтез различных мифологических моделей в рамках одного произведения, их сложное взаимодействие и одновременное испытание, ироническое переосмысление, которое, тем не менее, дает оптимистическую и позитивную мифологическую равнодействующую.

Синтез моделирует сложную картину взаимного иронического острашения и, одновременно, взаимного усиления моделируемого автором смысла. Так, например, в «Пути Мури» в страшном деле войны оказываются задействованы мистические силы, воплощенные в символических образах христианства и ислама, к ним же присоединяются персонажи различных нетрадиционных верований и суеверий, фольклорные фигуры (домовые, духи деревьев, кустов, водопадов, гор, феи и др.). Демоны смерти («потусторонние подонки» [21]) радостно пикируют на солдат и метят лбы приговоренным, а печальный ангел с тоской ожидает очередную душу и плачет на облачке. Тоскуют в предчувствии разрушений домовые. А духи ручьев и деревьев входят в контакт с единственным существом, которое их видит в этом круговороте, – с котом Мури, радуясь появлению родственной души в этом сонме «слепых» и «глухих» «двуногих». При этом события, происходящие в двух планах бытия, (земная битва и мифологические ритуалы перехода в иной мир) взаимно острашают друг друга:

«Вообще то, что творилось в небе, было грандиозным зрелищем: то здесь, то там устремлялись вверх души разорванных и расстрелянных. Если человек оказывался христианином, ангелы тотчас подхватывали дымящуюся синеватым дымком душу и, поддерживая ее, уносились с нею в облака. Погибших мусульман встречали не менее ослепительные пери. В отличие от серьезных сосредоточенных ангелов эти девицы легкомысленно щебетали. Тем не менее они легко управлялись с каждой трепетной душой, тут же взвешивая ее на узких девичьих ладонях. Все было строго разграничено. Пери поднимались к небесам с восточной стороны, там, где нежилась заря. Ангелы, забирающие православных и католиков, предпочитали запад. Таким образом в небе тоже кипела работа. Оставалось добавить к этому зрелищу летающих целыми стаями демонов, их боевой гомон, скрежет и шелканье крыльев» [23-24].

В романе целостность этой картины обеспечивает единая и необычная точка зрения кота Мури, который, в отличие от людей, видит мистических существ. Более того, кот имеет свою четкую позицию: он презирает демонов-убийц и испытывает их ответную ненависть, таким образом, оказывается на стороне сакральных сил в противостоянии светлых и темных начал мироздания («Демоны чувствовали его холодную ненависть и, шипя и злясь, отворачивались, встречаясь с кошачьими зрачками» [21]). Силу или «броню», как это определяет сам Мури, ему обеспечивает устремленность к цели, которую эти темные существа не могут разрушить – возвращение гармонии, дома, борьба за восстановление космоса. Ясная позиция выражается и в презрении к традиционно поощряемой в христианстве кротости людей. Это выражается в споре с ангелоподобными духами церкви и стихиялиями. Они жалеют людей, запертых в храме и не пытающихся бежать, а бунтарь-кот презирает боязливых двуногих.

Современность мифологизируется благодаря неожиданному сочетанию различных традиционных структур – мифа о вечной борьбе сакральных и inferнальных сил, о «Карах Господних», возрождении космоса, исправлении роковой ошибки, причем этот спасительный механизм запускает культурный герой. В данном случае в качестве такого культурного героя избирается кот, остраивающий черты как высокой ипостаси образа, так и трикстера. Равнодействующей этого соединения разнонаправленных традиционных моделей становится также миф, это миф о пути. Он вбирает в себя переосмысленную семантику «дао» и западную энергию поиска, экзистенциальное представление о выборе.

Ярко гротескное сочетание различных мифологических моделей находим в построении образа главного героя романа «Танкист, или «Белый тигр». Образ Ивана Найденова создается на пересечении нескольких мифов, их контрастного взаимного остраивания и формирования неожиданной равнодействующей.

Так, акцентирована «потусторонность» Найденова, объясняемая в рамках мифа о воскресшем мертвце, ищущем убийцу. Сгоревший, но чудом выживший водитель становится фанатичным преследователем «призрака», «дракона», «Летучего Голландца», мистического убийцы – танка, порожденного темными силами. Соответственно в таком поединке и Найденов реализуется как «само воплощение этой дикой войны» [356],

мистический ответ светлых сил, то есть «заговоренный» [364], «потусторонний» и «проклятый» [361]. Его невероятное искусство, неуязвимость и везение в бою могут быть объяснены только чудом (именно этот мотив звучит постоянно). Окружающие чувствуют мистическую связь Найденова со смертью, поэтому он и получает свои прозвища – «череп» (что имеет и портретное объяснение, поскольку описывает ужасающую внешность обгоревшего) и «Ванька Смерть» [363].

Эта мифологическая модель гармонично сочетается с иной – вечным противоборством светлых и темных сил. Найденов выступает в роли верного рыцаря светлых, воина и своего рода «жреца». Найденов слышит голоса живых и мертвых танков, молится своему «танковому Саваофу», Бог в его восприятии предстает огромным танкистом в обязательном танкошлеме, окруженный душами подбитых машин, осиянных нимбом мученичества и святости. Бог время от времени берется за рычаги своей небесной «Т-34» и с громом и молниями прокатывается по небу. Но, главное для Ваньки, он направляет и поощряет рыцаря на поиск «Белого тигра»: «Жми, Он никуда не денется», – так звучит постоянный мотив общения бога и его воина. Особо подчеркнуты «жреческие» функции Найденова, он постоянно обращается, молится своему танковому богу, что вызывает крайнее смещение чувств в душах окружающих и особенно уже столкнувшихся с мистикой войны политработников, наблюдающих как «шаман» совершает свое «камлание» [433]. Одновременно, в ироничном постмодернистском ключе, маска «жреца» сочетается с маской «шута». «Идиотом», «придурком» [382, 368], сумасшедшим и даже «свихнувшимся Юпитером», которому позволено все [429] Ивана называют постоянно многие, пораженные его фанатизмом. Однако, в сочетании с высокой целью и парадоксальностью поведения, непоколебимой верой в светлые силы это «шутовство» перерастает в традиционное русское юродство, то есть обретает статус константы национальной культуры.

Следующим мифологическим ориентиром становится кинематографический универсальный солдат. Подчеркивается, с одной стороны, невероятное искусство Найденова (маршал Рыбалко, наблюдая за его поединком с «Белым тигром» восторженно называет танкиста то чертом, то «Спинозой»). С подобной трактовкой связано и описание воинского экстаза (машина Ивана давит врагов в окопах, «как клопов» и др.), а также

акцент на некоторой механистичности героя, например, он слышит голоса машин (танков, пушек, причем живых и мертвых), но не людей, не жалеет себя, но и не жалеет других.

Неожиданным и рождающим гротескный эффект становится появление иного ориентира, не связанного с темой войны. Это литературный образ, воспринимаемый как архетип «маленького человека» – Башмачкин из «Шинели» Гоголя. Шинель становится постоянным атрибутом «потустороннего Найденова», последовательно упоминается в его портретах, хотя сюжетные ходы произведений не совпадают: шинель не отнимается, а, напротив, даруется Ивану командованием, пораженным подвигами и истрепанным видом фанатичного героя, не думающего ни о еде, ни об одежде, вообще ни о каких благах. Вначале ее новенький лоск страшно контрастирует с обожженным «черепом» и руками-вениками Найденова, что удручает дарителей. Но впоследствии шинель, обожженная в боях, измазанная соляжкой, приобретает сходство с хозяином и некие «потусторонние» черты («[...] потустороннее существо в измазанной, засаленной, залитой соляжкой и снарядной смазкой шинели, горбясь на сидении механика-водителя, продолжало работать, как автомат, упрямо встречать грудью разгулявшийся ветреный апрель» [428]). Страшный наряд, гротескно увешанный орденами, пугает окружающих не меньше, чем «череп» – лицо Найденова, возвышающегося из люка танка и воспринимаемого жителями европейских городов как первый вестник апокалипсиса. В подобной трактовке, как представляется, заостряется и доводится до крайности идея мистического возмездия, заложенная в финале гоголевской «Шинели». Но есть и иной вектор интерпретации «нового Башмачкина» (это имя используется в обозначении Найденова, например, стр. 423 и др.), гротескно соединяющий «потусторонность», героизм, фанатизм и абсолютный аскетизм, а, может быть, и элементы социальной критики положения советского «маленького человека». Подобная трактовка моделируется в середине романа в разговоре двух генералов (аристократа Вельяминова и крестьянского сына Безбородова), пронизанном мистическими интонациями (к чему вояк подвиг опыт «ведьмы-войны»). Обратим внимание и на сочетание светлых и inferнальных мотивов в данном отрывке. Вельяминов про себя молится, а генерал-лейтенант Безбородов видит апокалиптический пейзаж, в темноту и холод которого вписывает-

ся поблескивающий огонек сигарки невидимого и, кажется, вечно бессонного в погоне за тигром «потустороннего Найденова» [419].

«– Завидую я капитану, – буркнул генерал-лейтенант. – Сам скачешь, как на сковородке, вертисься [...] Готов здесь же, не сходя с места, упасть.... А этому обгоревшему черту хоть бы что!.. Нас с тобой под Оппельном в тылу и то трянуло – едва Богу душу не отдали. А он до Одера прокатился без единой царапины... Щепотку бы такого фарта!

– Помилосердствуй, голубчик Матвей Ильич! – воскликнул Вельяминов. – Попробуй, покувыркайся в корыте, которое чуть что, и сгорит за секунду!.. И посмотри только на него: настоящий Акакий Акакиевич! Шинели нет порядочной – одни обноски... Из всего имущества – старый сидор. И куда ему податься, кроме танка? Забился точно в нору.

С писателем Гоголем герою Мадрида и рабоче-крестьянскому генералу не приходилось встречаться. – Безбородов недоверчиво уставился на собеседника. И вот что изрек:

– Этот черт Найденов Силезию снесет с Померанией – не заметит! Прикажи сейчас – лезь в реку, ведь ползет, дьявол обожженный: лишь бы дорваться до немца. Он-то за ним до самого Берлина погонится. И не возьмет его ничего – ни «фауст», ни мина. Это меня может в любую минуту накрыть. А Ваньку – дудки. И что для нас с тобою бессмыслица – для него, башибузука, – смысл: вот и сейчас торчит в танке [...]» [418].

Независимо от возможных трактовок этого образа, подчеркнем, во-первых, настойчивое звучание мотива смысла бытия (его поисков, реализации, восстановления), что отражает особенность переходного мышления, во-вторых, создание концепции современности и характеров героев на пересечении различных мифологических ориентиров при их взаимном дополнении, остранении, гротескном сочетании.

Проведенное исследование позволяет прийти к таким **выводам**.

Ориентация на миф в романах И. Бояшова отражает общую интенцию литературы XX – начала XXI веков, но при этом имеет ряд специфических особенностей. И знаковый код, и стратегии мифотворчества демонстрируют специфику переходного мышления: тяготение к определенным традиционным моделям (эсхатологической, вечногo возвращения, борьбы темных и светлых сил, Кар Господних), интенцию к их остранению, пересмотру, модификации, гротескному соединению, повышению литературности и театральности.

Характер мифотворчества отражает также общекультурные сдвиги 2000-х, в частности, переход от разрушительной фазы кризиса к творческой. Об этом свидетельствует тот факт, что центральной интенцией автора и героев романов становится не трагическое переживание перемен, обрушения старого мира, а поиск новой суперцели. Эту особенность усиливает оптимистический пафос произведений. Показательны также в этом смысле обновление и традиционализация концептов национальной культуры («странник», «строитель», «юродивый», акцентирование просветления и пасхального архетипа в целом). Это свидетельствует о том, что автор, использующий мифы разных культур, нацелен, с одной стороны, на глобальное восстановление гармонии, создание единой историософской концепции, а с другой – на укрепление ядра национальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Борев Ю. Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико-литературные итоги XX века / Редкол. Ю.Б. Борев (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. – М.: Наука, 2003. – С. 6-48.

Бояшов И. У Христа за пазухой: Романы. – СПб: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. – 608 с.

Исупов К. Г. Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений // Поколение в социокультурном контексте XX века / [отв. ред. Н.А. Хренов]: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М.: Наука, 2005. – С. 137-182.

Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // *Успенский Б.* Избранные труды. – Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1994. – С. 338-380.

Мид М. Культура и мир детства. – М.: Наука, 1988. – 429 с.

Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – С. 419-428.

Мережжинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

Мережинская А.Ю. «Поколения 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов: Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины. – К.: «БиТ», 2009. – С. 262-283.

Огрызко В. Бояшов Илья Владимирович // *Огрызко В.* Русские писатели. Современная эпоха. Эскиз будущей энциклопедии. – М.: Литературная Россия, 2004. – С. 76.

Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. – Т.2. – СПб.: София, 1992. – 348 с.2

Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едитоиал УРСС, 2002. – 448 с.

Чупринин С. Бояшов Илья // *Чупринин С.* Русская литература сегодня: Новый путеводитель. – М.: Время, 2009. – С. 203.

Анотація.

Мережинська Г.Ю. Знаковий код та стратегії міфологізування в романах І. Бояшова.

У статті на матеріалі шести романів письменника розглядається міфологічний код, стратегії інтерпретації традиційних структур: їх постмодерне обігравання, випробування, гротескне переплетіння. Демонструється відображення в авторському міфі історії перехідного художнього мислення, інтенції на здолаття культурної кризи, пошук суперцілі існування.

Ключові слова: міф, знак, перехідне мислення.

Summary

Merezhinskaya A. The sign-code and the mythologize strategy in Ilya Boyashov's novels.

This article on the basis of six novels written by the author investigates the mythological code and the interpretation strategy of the traditional structures as well as their postmodern usage, testing, modification and the grotesque interweaving. It shows the reflection of the transitive imaginative thinking in the author's myth along with aiming to overcome the cultural crisis and searching the extra-purpose of life.

Key words: myth, sign, transitive thinking.

Статья поступила в редакцию 1.09.2013.