

Министерство образования и науки
Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Карельская государственная педагогическая
академия»

Н. Л. Шилова

**Визионерские мотивы
в постмодернистской прозе
1960–1990-х годов
(Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая,
В. Пелевин)**

Учебное пособие

Петрозаводск
Издательство КГПА
2011

ББК 83.3(2Рос)6-8
Ш59

Печатается по решению
редакционно-издательского
совета ГОУВПО «КГПА»

Рецензенты:

И. Н. Минеева, канд. филол. наук, доцент кафедры
литературы историко-филологического факультета КГПА;
А. А. Сухов, канд. культурологии,
ассистент кафедры философии УрГУ;
И. А. Спиридонова, д-р филол. наук, профессор ПетрГУ

Шилова Н. Л.

Ш59 Визионерские мотивы в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов (Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая, В. Пелевин) : учеб. пособие / Н. Л. Шилова ; М-во образ. и науки РФ, ГОУВПО «КГПА». — Петрозаводск : Изд-во КГПА, 2011. — 120 с.

ISBN 978-5-98774-116-0

В учебном пособии рассмотрена одна из самых устойчивых и в то же время малоизученных тем в литературе — тема визионерства. Внимание уделяется как истокам визионерской образности в историческом прошлом мировой и русской культуры, так и ее значению в творчестве современных писателей. В издание вошел анализ программных произведений прозы второй половины XX века — «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, «Кысь» Т. Толстой, рассказов и романов А. Битова и В. Пелевина. Обращенное к новому литературному материалу, учебное пособие дополняет существующие вузовские учебники по истории русской постмодернистской литературы и может оказаться полезным широкому кругу филологов, преподавателей, студентов, вовлеченных в ее изучение или просто ею интересующихся.

ББК 83.3(2Рос)6-8

ISBN 978-5-98774-116-0

© Н. Л. Шилова, 2011
© ГОУВПО «КГПА», 2011

ОТ АВТОРА

Учебное пособие посвящено уникальной литературной теме, которая своими корнями, с одной стороны, уходит в глубь веков, а с другой — даже и в начале XXI века может быть признана одной из современных и интригующих. Известно, что визионерская образность восходит к самим основаниям человеческой культуры, к ее первым опытам в ритуальных и магических практиках и ранних поэтических текстах. Она хорошо известна фольклористам, специалистам по средневековой культуре, историкам. Однако в отличие от многих феноменов культуры, отошедших в прошлое и превратившихся в архаизмы, визионерская тема продолжает жить в современной литературе.

В основу учебного пособия легли материалы спецсеминара, действующего с 2007 года на историко-филологическом факультете Карельской государственной педагогической академии. В этих материалах сформулированы и кратко освещены те основные проблемы и ключевые понятия, с которыми мы сталкиваемся при подходе к теме визионерства в современной литературе.

Пособие включает две главы. Первая посвящена истории изучения вопроса в гуманитарных исследованиях и трудностям, которые в связи с этим возникают. Здесь же представлен краткий историко-литературный обзор, пунктирно отмечающий ареал распространения визионерских мотивов в разные периоды развития русской и мировой литературы. Опыт работы спецсеминара показал как насущную необходимость для студентов систематизирующих обзоров, вводящих в тему визионерства, так и их отсутствие в отечественной научной литературе. Во второй главе помещены четыре очерка, четыре обращения к текстам крупных русских прозаиков последних десятилетий — Вен. Ерофеева, А. Битова, Т. Толстой и В. Пелевина. В совокупности они могут проиллюстрировать те особенности, которые визионерская мотивика приобретает в литературе русского постмодернизма. Анализ конкретных текстов дает представление о тех ракурсах, в которых можно рассматривать интересующий нас материал, о том, насколько он может отличаться у разных авторов в зависимости от личной картины мира или определенного художественного

замысла. Не претендующие на полноту изложения, эти очерки могут стать отправной точкой в дальнейших самостоятельных размышлениях студентов-исследователей. Основная литература по теме визионерства представлена в сопровождающем учебное пособие списке литературы. В последнем разделе помещен краткий терминологический словарь, в котором собраны и истолкованы ключевые для освоения темы литературоведческие понятия.

Обращенное к новому литературному материалу, учебное пособие дополняет существующие вузовские учебники по истории современной русской литературы и может оказаться полезным широкому кругу филологов, преподавателей, студентов, вовлеченных в ее изучение или просто ею интересующихся.

Автор выражает искреннюю признательность профессорам кафедры русской литературы Петрозаводского государственного университета А. В. Пигину и И. А. Спиридоновой, доцентам Карельской государственной педагогической академии И. Н. Минеевой и Т. В. Ивановой, главному библиографу Сектора редкой книги Национальной библиотеки Республики Карелия Е. Н. Вознесенской, уважаемым коллегам А. А. Сухову, И. И. Добродей и Н. Г. Урванцевой, чьи комментарии, вопросы и замечания много помогли в работе над текстом, студентам, участвовавшим в работе спецсеминара, и, наконец, своей семье, без помощи и поддержки которой этот проект не мог бы быть реализован.

ГЛАВА 1. ВИДЕНИЯ В КЛАССИЧЕСКОЙ И ПОСТКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

§ 1. Визионерская топика и проблемы ее изучения

Видения — один из самых древних литературных жанров, существовавший в фольклоре и письменности разных народов мира. Наибольшую популярность он получил в Средневековье, где носил дидактический характер.

Главная особенность жанра обозначена в самом названии. Сюжет видений имеет специфическую психофизическую основу: в состоянии измененного сознания ясновидцу открывается некое знание, чаще всего в виде картин, иногда — в виде голосов. Согласно определению, предложенному философом Вл. Соловьевым, видения «в тесном смысле суть непроизвольно воспринимаемые наяву зрительные образы и картины, производящие более или менее полное впечатление объективной действительности, но не имеющие внешнего материального субстрата» [Соловьев, 1892; 249].

Вот, например, характерное начало одного из видений, вошедших в состав популярного в Древней Руси «Жития Василия Нового»: «В ту же самую ночь, когда я почивал на ложе своем, — рассказывает повествователь, преподобный Григорий, ученик Василия, — я вдруг увидел себя на каком-то плодородном, светлом и прохладном поле, украшенном всевозможными прекрасными цветами. Веял тихий и прохладный ветерок, над полем носился какой-то светлый дым, от которого распространялось чудное благоухание. Когда я стоял там и дивился на все кругом, радуясь в сердце своем, вдруг подошел ко мне какой-то муж, светлый и прекрасный, в белой одежде, с жезлом в руке, и, приблизившись ко мне, спросил: „Что стоишь здесь и удивляешься, глядя на все?“ Я ответил ему, что не могу понять, как я вдруг очутился здесь. Тогда он мне сказал: „Это молитва отца твоего духовного привела тебя сюда, чтобы ты увидел то, о чем просил. <...> Следуй теперь за мной, и я покажу тебе веру каждого

народа и какая из них какую имеет силу пред Богом“. И мы направились на восток.

Вдруг появилось облако, которое подняло нас и вознесло на высоту невероятную. И казалось мне, что все это не во сне, а наяву. И увидел я какую-то дивную страну, незнакомую и странную; пока я удивлялся ей, облако отступило от нас, и мы оказались на каком-то незнакомом поле, светлом и прекрасном. Земля на этом поле была чистая и прозрачная, как лед или стекло, и оттуда были видны все концы земли. <...>

Затем увидел я юношей, крылатых, дивно красивых и светлых; они двигались при помощи крыльев куда хотели, летали на высоту, и были они в белых, как снег, одеждах. И подумал я о них, что это Ангелы Божии, кадящие невестественный Жертвенник Божий» [Книга жития и отчасти чудес сказание пр[е]п[о]д[о]бнаго Василия Новаго...; л. 60–63 об.; русский перевод, режим доступа: www.zaistinu.ru/old/library/zhitiya/vasiliy.shtml].

Чаще всего предметом видений являлись путешествия души по загробному миру, иллюстрирующие представления о так называемой малой эсхатологии, посмертном бытии души [Пигин, 2006; 3–4]. В Средневековье отдельные видения могли носить и политический характер и в целом, в силу того что загробная жизнь души определялась обстоятельствами земного существования, включали довольно широкий спектр образов и мотивов, отсылающих к сфере земных дел, подвижнических или, напротив, грешных. Такого рода визионерские тексты существовали в самых разных культурах и обладали сходными формальными и содержательными чертами. Содержание видений для самих ясновидцев и их аудитории в Средневековье было предметом веры [Гуревич, 1990; 163–164].

Среди всего круга визионерских текстов сегодня выделяют первичные, ориентированные на непосредственную задачу чисто визионерских переживаний, и вторичные — где визионерская топика предстает уже в культурно опосредованном виде или носит характер художественного приема. К последним принадлежат, например, многочисленные произведения изобразительного искусства, литературы, кинематографа, в которых встречаются образы и мотивы, связанные с видениями. Однако

разделение это достаточно условно. В действительности зачастую трудно провести четкую границу между первым и вторым типом, поскольку для этого нужно определить степень условности повествования, выяснить, вымышленный или невымышленный рассказ ведет автор. А визионерские тексты не всегда содержат достаточно указаний на это.

Рассказы о видениях можно найти в культуре разных народов, начиная с самых ранних периодов человеческой истории. Однако как самостоятельный феномен визионерство изучено пока очень обрывочно и поверхностно. Существует целый ряд сложностей, на долгое время затормозивших исследование культурных сторон визионерства. К изучению психофизической основы видений (так называют особые физиологические и психические состояния духовидцев, в которых они получают свои откровения) в разное время обращались психиатры, философы, культурологи и антропологи. Но выраженный иррациональный характер визионерских переживаний надолго превратил эту тему в маргинальную и даже «сомнительную» в глазах ученых. По справедливому замечанию культуролога А. Сухова, «в силу такой „эзотерической“ специфики визионерства, в его описаниях всегда оставалось много туманного, не проясненного в рациональных понятиях» [Сухов, 2008б; 3]. В течение долгого времени «визионерство рассматривалось как: 1) патологическое психофизическое состояние, связанное с определенными девиациями (Ф. Александер); 2) специфический религиозный и художественный феномен, и здесь он растворялся либо в мистике (М. Новоселов), либо в способности фантазировать (Х. Блум, М. Григорова). Таким образом, в культурном сознании и научном дискурсе сложилось представление, что визионерство либо не является сколько-нибудь достоверным артефактом культуры, достойным специального анализа, либо явление настолько редкое и уклоняющееся от нормы, что его изучение мало что прибавляет к пониманию культурных процессов. Практически визионерству было отказано в статусе особого, имеющего собственную природу и функции в культуре, явления» [Сухов, 2008б; 3].

Для позитивистски ориентированной науки классического типа визионерство было материалом более чем неблагоприятным.

Каким инструментом можно экспериментально проверить визионерские свидетельства? Только во второй половине XX века «появляются попытки дать естественнонаучное объяснение при помощи многочисленных клинических экспериментов многим явлениям духовной культуры, которые ранее рассматривались только как религиозные или художественные феномены» [Сухов, 2008б; 150]. Это, в первую очередь, работы основателя трансперсональной психологии С. Грофа, а также современных западных исследователей, работающих в русле неопозитивистской парадигмы [Сухов, 2008б; 6]. В отечественной культурологии первая попытка систематизировать разнородные материалы на эту тему и дать рациональную модель визионерства предпринята в диссертации А. А. Сухова «Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации» (2008).

С другой стороны, в той мере, в какой визионерская легенда проявила себя в устном фольклорном предании и традиционной письменности, она неоднократно становилась предметом интереса фольклористов и литературоведов. В частности, существует довольно обширная литература о визионерских текстах, написанная западными исследователями*.

В русской традиции основы изучения видений были заложены в XIX веке работами А. Н. Веселовского по исторической поэтике и, в частности, по творчеству Данте. На рубеже XIX–XX веков внимание отечественных исследователей к визионерской легенде только усилилось в связи с интересом к народным апокрифическим преданиям, в которых визионерские эпизоды были широко распространены. В это время одна за другой появлялись публикации самих текстов, а также аналитические статьи и монографии**. Начиная с этого момента визионерство становится одной

* См., например, Owen D. R. The vision of Hell. Infernal jounries in Medieval French Literature. Edinburg, 1970; Greenblatt S. Hamlet in Purgatory. Princeton, 2001; *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М., 2001.

** Среди них: *Батюшков Ф.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. СПб., 1891; *Порфирьев И Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. СПб., 1877; *Сахаров В.* Эсхатологические сочинения и сказания. Тула, 1879; *Тихонов С. С.* Апокрифические сказания // Сборник Отделения русского языка

из постоянных тем для фольклористов, и интерес к нему в этом ключе до сих пор не иссяк. История вопроса с точки зрения фольклористики подробно освещена в статье [Криничная, 2005].

Исследование темы, впрочем, оказалось приостановлено искусственным образом в советское время. Вообще говоря, дидактически ориентированный, жанр видений обладает высокой идеологической активностью. И судьба его, а равно и судьба исследований о нем в значительной степени зависят от идеологической конъюнктуры той или иной эпохи. В советское время тема визионерства, конечно, ни при каких условиях не попадала в число «рекомендуемых», востребованных, как и все, связанное с религиозным дискурсом (неважно, формально или содержательно). Если исследования такого рода и предпринимались, то в научный оборот они не попадали, что, в общем, было равносильно их отсутствию. Например, составленная Б. И. Ярхо и разрешенная к печати еще в 1923 году антология «Средневековые латинские видения» так и не была опубликована. Несколько фрагментов из нее были помещены в альманахе «Восток-Запад: Исследования. Переводы. Публикации» только в 1984 году. Идеологическая цензура, да еще и наложенная на сциентистский скепсис, почти полностью «закрыла» визионерскую тему в отечественных исследованиях вплоть до последних десятилетий XX века.

Одним из первых вестников изменений стали в 1970-е годы работы академика А. Я. Гуревича, помогавшие преодолеть вульгарно-поверхностные представления о Средневековье и о всем том, что с ним связано, реабилитировавшие его как культурную эпоху. К концу столетия исследователи стали все чаще обращать внимание на визионерскую топика, как в традиционной культуре, так и в литературе Нового времени. Таковы, например, монография Д. А. Нечаенко «Сон, заветных исполненный знаков» (1991), много внимания в которой уделено визионерскому дискурсу, или книга В. Н. Топорова «Странный Тургенев: (Четыре главы)» (1998), одна из глав которой посвящена визионерски-галлюцинаторной поэтике в прозе русского классика. Характер

и словесности Императорской Академии Наук. 1895. Т. 58. Вып. 1–4; *Мочульский В.* Апокрифические сказания о создании мира. Одесса, 1896 и др.

той кривой, по которой, то возникая, то угасая, развивался интерес филологии к этой сложной, а порой провокационной теме, отражает и справочная литература. Скажем, в словаре Брокгауза и Ефрона, вышедшем в начале XX века, помещена весьма обстоятельная статья о видениях, принадлежащая перу известного философа В. Соловьева, а в «Большой советской энциклопедии» о них нет ни слова. Ни в специализированной «Краткой литературной энциклопедии» (1962–1978), ни в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) о жанре видений не говорится ничего. И лишь в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) вновь появляется отдельная статья, посвященная этому жанру.

Последние годы отмечены серьезным наращением знаний, касающихся визионерской топики в культуре и письменности. Свидетельство тому — почти одновременный выход «Антологии загробных видений» в популярной серии «Александрьевская библиотека» (2006), монографии А. В. Пигина «Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности» (2006) и, наконец, книги американского культуролога М. Ямпольского «Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о Материальном и идеальном в культуре» (2007), в которой визионерство рассматривается не только в узком, но и в расширительном смысле масштабной культурологической метафоры. Опыт М. Ямпольского не единственный в этом роде. Все чаще в научной литературе о визионерстве говорится не как о локальной и экзотической культурной девиации, любопытной странности, но подмечается глубинная и очень мощная смысловая основа, которая во многом объясняет живучесть этого культурного феномена. Один из крупнейших отечественных историков и теоретиков литературы А. В. Михайлов, рассуждая о морально-риторической стороне художественной словесности, отметил, что «поэзия, всегда хотя бы отчасти направленная на высший смысл, раскрывающая его, очень часто понимает себя как видение, как откровение. „Завеса пала“ — такова примерно формула, с помощью которой эта поэзия „отпирает“ мир, где лучи смысла, света уже свободно проникают ко всему конкретному, ко всем предметам и деталям. <...> Античная риторика такую сверхъясность,

с которой являлось во плоти незримое и ушедшее, называла словом *enargeia*. Плутарх писал: „Фукидид всегда стремится в своем изложении к такой очевидности, чтобы слушатель превратился в зрителя и чтобы увиденное внушало читателям пораженность и потрясение“» [Михайлов, 2008; 31, 32].

С возобновлением исследований в области визионерского дискурса очевидны стали многие вопросы, которые ставит перед учеными этот материал и на которые пока мы не можем ответить. Одна из насущных задач в освоении этой темы — расширение и систематизация самого фактографического материала, описание того круга источников, который может представлять интерес для изучения визионерской топика. Какие проблемы здесь возникают? Во-первых, по справедливому замечанию А. В. Пигина, видения лучше всего изучены на западноевропейском материале, в то время как судьба этого жанра в русской книжности освещена в гораздо меньшей степени [Пигин, 2006; 4]. Научная литература, «посвященная древнерусской эсхатологии, обширна, но жанр видений, как правило, не выделяется среди других источников и не осознается как самостоятельный объект исследования. Материалом для изучения русских эсхатологических представлений служили преимущественно переводные апокрифические сочинения еврейского и греческого происхождения... Оригинальным русским видениям потустороннего мира — как материалу вторичному и более позднему — уделялось гораздо меньше внимания» [Пигин, 2006; 5–6].

Во-вторых, мы пока плохо представляем себе судьбу визионерской топика в русской литературе послепетровского времени. Констатируя смерть видения как жанра «вместе со средневековым богословско-символическим мировоззрением», Н. И. Прокофьев еще в 1960-е годы писал, что «старая форма не всегда изживает себя и исчезает бесследно» [Прокофьев, 1964; 54]. «Встречаемся мы с изжившей формой видений, — отмечал исследователь, — и в литературе XVIII, XIX и даже XX веков: „Видение Мурзы“ Г. Державина, „Видение плачущего над Москвой Россиянина 1812 года октября 28 дня“ В. В. Капниста, „Видение на берегах Леты“ К. Батюшкова, видения в „Россияде“ М. Хераскова, „Видение“ К. Рылеева, два „Видения св. отца Кондратия“,

напечатанные Герценом в Вольной русской типографии в Лондоне, видение в исторической драме „Кузьма Захарыч Минин-Сухорук“ А. Островского, видения у поэтов-символистов и мн. др.» [Прокофьев, 1964; 54]. Однако идеологический канон заставлял тогда видеть в этих примерах либо картину «отмирания жанра», либо попытки искусственного «возрождения средневекового жанра „видения“ с реакционными целями» [Прокофьев, 1964; 55]. Так или иначе каких-либо специальных исследований, выявляющих визионерские образы и мотивы в современной литературе, не проводилось, а обобщающие высказывания носят скорее риторический, чем аналитический, характер. Более того, публикации последних лет заставляют усомниться как в смерти жанра видений, так и в «искусственности» его многочисленных отголосков в современной культуре. А. В. Пигин, например, указывает на целый ряд традиционных по содержанию и стилю визионерских текстов, функционировавших как в фольклорной, так и в письменной традиции вплоть до конца XX века [Пигин, 2006; 16–18]. Присутствие визионерской топики исследователи отмечают и в произведениях И. С. Тургенева [Топоров, 1998; Костромичева, 2005; Лазарева, 2005], А. Белого и М. Булгакова [Грибанов, 1989; 66]. В новейшей литературе продолжают этот ряд Венедикт Ерофеев, Андрей Битов, Виктор Пелевин, Татьяна Толстая, Людмила Петрушевская. И это лишь неполный список имен.

Неполнота фактической базы и несистематичность изучения литературного материала — причины того, что методологические подходы к этой теме тоже разработаны недостаточно. В качестве примера возьмем проблему отграничения визионерских мотивов от смежных вопросов, в частности от сновидческой поэтики в литературе. В отсутствие специальных исследований визионерская мотивика вплоть до самого последнего времени рассматривалась в комплексе с широко распространенными литературными и фольклорными «снами». Характерный пример — известные сборники «Видения и сны в народной культуре» (РГГУ, 2001) и «Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции» (Научный центр «Сэфер», 2006). В немногочисленных работах, посвященных визионерской топике, сны и видения рассматривались обычно как явления одного порядка.

Подробнее всего на обосновании их тематического единства остановился Д. А. Нечаенко. В своей книге, посвященной онирической теме в русской литературе, «Сон, заветных исполненный знаков» автор посвящает обзору средневековых древнерусских видений целую главку, в конце которой специально аргументирует включение визионерского материала в свое исследование. Обращая внимание на то, что мотивировкой видений в древнерусской литературе часто выступал так называемый «тонок сон», Д. А. Нечаенко утверждает, что сон в принципе «имманентен» жанру видений [Нечаенко, 1991; 94]. Развивая свою точку зрения, автор ссылается на определенную традицию соположения снов и видений, сформировавшуюся в классических исследованиях мифологической архаики, и цитирует известную работу Э. Б. Тайлора «Первобытная культура»: «Отношение к видениям соответствует отношению к снам, поскольку с ними связаны первобытные теории о душе, и эти два разряда явлений дополняют и подкрепляют друг друга» [Тайлор, 1989; 222]. Однако, возможно, не все так однозначно. В исходных рассуждениях Тайлора речь идет об идентичности отношения к снам и видениям, а вовсе не об отождествлении снов и видений. Взаимодополняющий характер снов и видений, о котором говорит Тайлор, даже и при таком, самом обобщающем, взгляде на предмет, без конкретной аргументации, не позволяет говорить об их тождестве. Кроме того, свой вывод Тайлор делает на материале изучения культуры архаического типа, нигде не транспонируя его на, скажем, культуру современную с ее гораздо более подробной спецификацией культурных концептов.

Посылки отечественного исследователя носят более общий и категоричный характер: «...говорить о некоем существенном, принципиальном (с точки зрения воздействия на психику верующих) различии между сно-видениями и видениями „наяву“, следовательно, не приходится» [Нечаенко, 1991; 90]. Материал онирической мотивики в древнерусской письменности, по свидетельству Д. А. Нечаенко, мало отличается от визионерского дискурса: «...большинство литературных снов, встречающихся в памятниках древнерусской словесности, это либо вещи, пророческие сны, предзнаменующие поворотные моменты сюжета,

либо сновидения, связанные с вторжением в сферу бессознательного персонажа чудесных „потусторонних“ сил: „воскресших“ покойников, бесов или ангелов — посланников Божьих» [Нечаенко, 1991; 85]. Сновидные сюжеты Средневековья фактически лишены психологизма и «касаются, как правило, не столько тайных мотивов поведения, собственно психологии того или иного героя, сколько мистических, скрытых для непосредственного наблюдения обстоятельств его тайного взаимообщения с посланцами ирреального мира» [Нечаенко, 1991; 86]. Таким образом, визионерский дискурс в целом смыкается с онирическим, и разграничивать их специально особого смысла нет. Внимательный читатель, впрочем, обнаружит, что автор то и дело сталкивается с необходимостью прибегать к разграничению, которое на теоретическом уровне он отрицает, и отделять «сны» от «сно-видений» (термин Д. А. Нечаенко). Что примечательно, приводимые факты свидетельствуют о том, что и средневековые авторы различали мистические видения и бытовые сны. «Луцидариус», переведенный на русский язык в первой четверти XVI века и популярный у русского читателя, на вопрос о природе человеческих снов отвечал: «Хорошие сны бывают от Бога, плохие — от дьявола», и далее — «А иныя сония бывают человеком оттого, еже что они во дни обходили и зрили и слышали» [Порфирьев, 1890; 468]. Такое разграничение в том или ином виде встречается и в других источниках. Григорий, повествователь в апокрифическом «Житии Василия Нового», комментирует свой чудесный рассказ: «Ибо я не во сне видел, но воистину явно и чисто провидел конец света и второе Христово пришествие» [Книга жития и отчисти чудес сказание пр[е]п[о]д[о]бнаго Василия Новаго...; л. 154]. В 4-й книге «Собеседований» Григория Великого специально разбирались шесть причин сновидений: «Иногда сны рождаются от полноты желудка, иногда от пустоты его, иногда от наваждения (диавольского), иногда от размышления и наваждения вместе, иногда от откровения, иногда от размышления и откровения вместе» [Святого отца нашего Григория Двоеслова Епископа Римского собеседования..., 1996; 293]. Тот же Тайлор приводит в пример Сведенборга, отграничивавшего свои видения от снов и подчеркивавшего их явственную природу: «И, предвидя, что

многие, читавшие его „Достопримечательные рассказы“, сочтут их вымыслом, он уверяет, что это не выдумка, а что он действительно все это видел и слышал, и притом не в каком-либо особенном состоянии души во время сна, а в состоянии полного бодрствования» [Тайлор, 1989; 111].

Конечно, сон часто выступал как психофизическая основа видения, как одно из тех измененных состояний сознания, в которых духовидцу открывалось незримое. Однако для исследования собственно визионерского дискурса принципиальны и систематические оговорки, отмечающие зазор между бытовыми сновидениями и визионерскими. Причем касается это в равной степени и первичных свидетельств, каково, например, приведенное выше признание Сведенборга, и художественных текстов. «I had a dream, which was not all a dream» («Я видел сон... Не все в нем было сном» (пер. И. С. Тургенева)) — таково характерное начало одного из стихотворений романтика Байрона [Английская поэзия в русских переводах, 1981; 346–347]. То есть не столько отождествление со сном, сколько размежевание с ним является устойчивым мотивом визионерских текстов и может рассматриваться в качестве маркера визионерской топики, позволяющего опознать и выделить этот материал, включить его в круг фактов для наблюдения.

Исследуя средневековые латинские видения, на разграничение снов и видений обращал внимание и Б. И. Ярхо: «Естественно, например, что видение, явившееся в религиозном экстазе, когда воля и мысль ясновидца направлены на предметы культа, будет заключать в себе больше возвышающего душу материала, чем рядовое сновидение. Потому среди снов и происходит известная дифференциация. На одной стороне — обычные, обманчивые сны, из которых не надо делать никаких выводов... На другой стороне — истинные видения, заключающие в себе долю божественной истины, для всех обязательной и для всех интересной...» [Ярхо, 1989; 22]. Каков же мог быть критерий для разграничения бытовых снов и сакральных видений? Прежде всего, последние должны были включать особый ряд образов и мотивов в той или иной комбинации: картины рая или ада, встречи со сверхъестественными существами, посланцами

потусторонней реальности и т. д. Традиционность «чудесных» мотивов играла основную роль: «...если видение заключало в себе что-либо, похожее на традиционные верования, оно почиталось достойным обнародования. Так, Беда в предисловии к <Видению> Др<итхелма> считает это видение годным для „просвещения душ“, так как „оно похоже на древние чудеса“» [Ярхо, 1989; 22–23]. Таким образом, уже в ранний период визионерская образность приобрела характер топосов (или собирательно — топики), устойчивых формул, повторяющихся в текстах, написанных разными людьми на разных языках и в разное время.

Подводя итог сказанному, отметим парадоксальность ситуации: с одной стороны, визионерская топика встречается у многих авторов классической и постклассической эпох, с другой стороны, ни границы, ни объем этого влияния, ни степень связи между мотивом видения в современной литературе и архаической жанровой моделью, ни пути смысловой трансформации мотива видения не прояснены и не описаны в научной литературе (о том, как традиционный мотив может круто изменять свой характер и смысл в текстах последующих эпох см.: [Шатин, 1996]). В отсутствие систематического изучения нам приходится довольствоваться отрывочными, эпизодическими замечаниями по этой теме. Сегодня мы, пожалуй, только нащупываем необходимые и продуктивные подходы, которые помогли бы составить и описать верную картину русского литературного визионерства.

§ 2. Видения в традиционной культуре

Визионерская легенда, как уже было сказано выше, заняла прочное место в человеческой культуре начиная с самых ранних ее форм. Свидетельства о видениях и «обмираниях» имели и имеют широкое хождение в фольклоре. Обработанные формы видений — не редкость в литературе. Ниже мы постараемся пунктирно обозначить основное русло визионерского дискурса, сосредоточив внимание на примерах, наиболее показательных как с точки зрения распространения визионерской мотивики в разных культурах и в разные периоды, так и с точки зрения конститутивных черт интересующего нас материала.

Еще до появления письменности визионерские свидетельства утвердились в архаичной культуре в изустной форме. Визионерские переживания на самых ранних этапах развития общества были частью шаманской практики. Деятельность шаманов, колдунов, «профессиональных визионеров» заключалась в «постоянном поддержании связи племени с загробным миром предков при помощи экстатического визионерства» [Сухов, 2008б; 13]. Для достижения такого состояния использовались самые разные техники — от приема галлюциногенных средств до ритуального пения и танца. Американский антрополог Карлос Кастанеда, в своем многотомном труде популяризовавший принципы центральноамериканского традиционного шаманизма, подробно описывал такие практики, сохранившиеся и во второй половине XX века.

Визионерские свидетельства, связанные с самыми ранними формами человеческой культуры, позволяют отметить первую из характернейших черт этого феномена — визионерское переживание возникает на основе веры в потусторонний, скрытый, незримый мир, недоступный обычному восприятию. Для первобытных визионеров это был мир мертвых. Представления о потустороннем мире, как они сложились на заре человечества, описаны в фундаментальном труде Э. Б. Тайлора «Первобытная культура». Интересно, что «царство мертвых» мыслилось тогда более материальным, нежели в последующие эпохи, в период зрелости главнейших конфессий. Анимистические воззрения (так Тайлор называет первые формы религиозного человеческого сознания, сосредоточившиеся вокруг признания бессмертной души) трактуют человеческую душу как разновидность человеческого тела, пусть и менее материальную в сравнении с плотью. Душу могли называть «тонким телом» или ассоциировать с дыханием, сердцем и т. п. [Тайлор, 1989; 216]. «Подобное представление, — отмечал исследователь, — сохранилось до наших времен у тирольских крестьян, которые до сих пор верят, что душа доброго человека выходит изо рта при смерти в виде белого облачка» [Тайлор, 1989; 216]. Подобным образом загробный мир мыслился как некий вполне земной локус с вполне конкретными координатами. Мифическая фантазия «установила

в религиозных верованиях всего мира, что страна отошедших душ лежит на далеком западе или в подземном мире» [Тайлор, 1989; 280]. Визионерское переживание в этот период часто описывалось как своего рода путешествие. Кроме того, одним из главных свидетельств загробного существования для первобытного человека были духи и призраки умерших, являвшиеся живым во сне или наяву и приносившие вести из другого мира [см. подробнее: Тайлор, 1989; 216].

Ритуальное визионерство продолжило свое развитие и в европейской античности. Оно было неотъемлемой частью вакхических, орфических и элевсинских мистерий. Но что еще более важно, в этот период визионерская легенда получает свою письменную фиксацию. «Греки и римляне, — писал Б. И. Ярхо, — уже знали видения, отвечающие всем... требованиям жанра и обработанные лучшими писателями — Платоном (Видение Эра), Плутархом (Видение Феспесия), Цицероном (Сон Сципиона) и др.» [Ярхо, 1989; 26]. Видение воина Эра, например, помещено в финале диалога Платона «Государство». «Однажды, — рассказывает в 10 книге „Государства“, — он (Эр. — *Н. III.*) был убит на войне; когда через десять дней стали подбирать тела уже разложившихся мертвецов, его нашли еще целым, привезли домой, и когда на двенадцатый день приступили к погребению, то, лежа уже на костре, он вдруг ожил, а оживши, рассказал, что он там (в загробном мире. — *Н. III.*) видел» [Платон, 1998; 375–376]. В видении рассказывается о том, как устроено загробное существование, как души умерших попадают туда и как выбирают себе новую судьбу для того, чтобы вернуться в мир. Платон подробно описывает раздачу судеб и то, как каждый выбирает себе новое обличье — мужчины, женщины или даже животного — в соответствии с опытом прошлой жизни: «Смотреть на это было жалко, смешно и странно. Большинство выбор соответствовал привычкам предшествовавшей жизни. Эр видел, как душа бывшего Орфея выбрала жизнь лебедя: из-за ненависти к женскому полу, так как от них он претерпел смерть, его душа не желала родиться от женщины. Он видел и душу Фамиры — она выбрала жизнь соловья. Видел он и лебедя, который предпочел выбрать жизнь человеческую; то же самое и другие мусические

существа. Душа, имевшая двадцатый жребий, выбрала жизнь льва: это была душа Аякса, сына Теламона, — она избегала стать человеком, памятуя об истории с присуждением доспехов... Случайно самой последней из всех выпал жребий идти выбирать душе Одиссея. Она помнила прежние тяготы и, отбросив всякое честолюбие, долго бродила, разыскивая жизнь обыкновенного человека, далекого от дел; наконец она насилу нашла ее, где-то валявшуюся: все ведь ею пренебрегли, но душа Одиссея, чуть ее увидела, сразу же избрала себе, сказав, что то же самое она сделала бы и в том случае, если бы ей выпал первый жребий. Души разных зверей точно так же переходили в людей и друг в друга, несправедливые — в диких, а справедливые — в кротких; словом, происходили всевозможные смешения» [Платон, 1998; 380–381].

По своему содержанию видение Эра соответствует распространенной среди древних эллинов вере в метемпсихоз, череду перерождений. И в этом оно кардинально отличается от позднейших по времени средневековых христианских видений. Но сама форма (свидетельство ясновидца о том, что он видел нечто, обычно недоступное человеческим глазам), как мы убедимся далее, в разных культурах и в разные периоды демонстрирует поразительную устойчивость.

Культурное сознание античности наделило визионерскую легенду еще одной особенностью. Критическая, рефлексивная доминанта античной культуры сказалась и в этой сфере, вообще иррациональной по своему существу. А. Сухов утверждает, что в греческой античности исчезает прежнее абсолютное доверие к визионеру, бывшее нормой в раннем традиционном обществе, и начинает осознаться зазор между «видением и видимостью, подлинностью и иллюзией» [Сухов, 20086; 62–63]. Позднее вопрос истинности видений, проблема верификации этого индивидуального переживания* станут одними из самых спорных среди тех, что визионерская легенда поставит перед своими исследователями.

* Указания на коллективные визионерские переживания довольно редки, но тоже встречаются. См. пример из «Диалогов Григория Великого» на с. 24 настоящего учебного пособия.

Самую широкую фиксацию видения получили в рамках религиозных культур — христианской, мусульманской, иудейской, буддийской. Здесь их роль велика и заметна. Достаточно отметить, что возникновение той или иной религии часто возводят к визионерскому переживанию (так, например, обстоит дело с буддизмом и исламом).

У каждой из четырех названных разновидностей визионерской традиции есть свои особенности. Меньше всего различий мы найдем в области формы визионерских легенд и текстов. Основные отличия сосредоточены преимущественно в сфере предметной образности видений, всегда опирающейся на догму той или иной религиозной доктрины. Например, если в буддизме отсутствует образ персонифицированного Бога (Будда, Пробужденный — это статус существа, достигшего совершенства, в потенциале — любого человека), то в буддийской визионерской легенде и «нет места для созерцания Бога с целью установления связи с ним» [Сухов, 2008б; 69–70].

Вообще, буддизм как учение о тотальной пустотности, казалось бы, не должен способствовать развитию визионерства. «Драгоценные истины» о страдании и избавлении от страдания, изложенные Буддой, не дают той предметной образности, которая могла бы наполнить визионерские переживания. Здесь нет ни ангелов, ни демонов, ни рая, ни ада. Однако «в буддийской религиозной системе парадоксальным образом гармонично сосуществуют два уровня: с одной стороны — элитарный, „ученый“ буддизм монашества, приобщенного к книжной премудрости Учения, а с другой — популярный или „низовой“ буддизм мирян, в котором преобладают иррациональный элемент, религиозная фантазия, мистицизм» [Сухов, 2008б; 68]. В таком «народном буддизме» находится место для богатой образности, связанной с потусторонним миром. Визионерский опыт в буддийских источниках «предстает как путешествие души в блаженный и inferнальный миры» [Сухов, 2008б; 70].

Кроме того, по мнению основателя трансперсональной психологии С. Грофа, буддизм начался с визионерского переживания. Во время медитации под деревом бодхи, пишет Гроф, Будду «постигло яркое визионерское переживание Кама-Мары — мастера

иллюзий мира, его трех обольстительных дочерей, пытавшихся отвлечь Будду от духовной цели, и грозных его полчищ, старавшихся запугать Будду и помешать достижению просветления. Но Будда успешно преодолел все эти препятствия и достиг просветления и духовного пробуждения» [Гроф, 1997; 227]. Буддийская культура сохранила «свидетельства о визионерском опыте Будды, зафиксированные в „Повести о прошлых рождениях“ („Джатаки“), основная часть которых была создана не позднее III–II вв. до н. э. и дошла до нас в составе палийского канона „Трипитака“. Среди других письменных источников буддийского визионерства — „Джатака о царе Ними“, где рассказывается о видении индийского царя Ними, „Бардо Тхедол“ (в пер. „Самоосвобождение путем слушания“, т. н. „Тибетская книга мертвых“, XIV в., хотя, по преданию, имеет более древнее происхождение) — где описываются посмертные визионерские переживания души, а также „Повесть о Чойджид-дагини“» (Тибет, XVI в.), где содержатся многочисленные inferнальные описания, многие из которых были «почерпнуты из народной мифологии и причудливо сочетаются с основной буддийской традицией» [Сухов, 2008б; 66].

Иудаизм также имеет свою визионерскую легенду. В иудейских источниках, напротив, допускается чувственный контакт с Богом как высшей творящей силой и приобщение к Его тайнам [Сухов, 2008а; 16]. В составе Торы (Моисеева Пятикнижия, вошедшего как в еврейский Танах, так и в христианский Ветхий Завет) мы находим множество визионерских эпизодов. Видения пророков описаны как в канонических книгах Даниила, Иезекииля, Исаяи, так и в апокрифических текстах. Иудейские апокрифы, в особенности т. н. «Первая книга Еноха» (IV/III–I вв. до Р. Х.), «особенно ярко рисуют назидательные картины не только ада, (приготовленную для грешников „глубокую расселину в земле со столбами небесного огня“), но и рая, престола Божьего, самого Бога: „Из-под великого престола выходили реки пылающего огня, так что нельзя было смотреть на него. И Тот, кто велик во славе, сидел на нем; одежда Его была ярче солнца и белее чистого снега“» [Сухов, 2008б; 71].

В ветхозаветных книгах становится заметной одна из существенных примет жанра в той форме, которая получит наибольшее

влияние в позднейшей европейской литературе: видение — это не просто невесть откуда взявшиеся картинки, но коммуникация, контакт ясновидца с небесными силами. Откровение здесь передается не напрямую, а через ангелов-посредников. Одна из распространенных ветхозаветных визионерских ситуаций — встреча пророка с ангелом, Божьим посланцем. Обычно «ангелы появляются на земле в облике человека, причем люди, которые их видят, не могут отличить их от обычных людей, ср., например, эпизод, связанный с Иисусом Навином, — „Иисус, находясь близ Мерихона, взглянул, и видит, и вот стоит перед ним человек, и в руке его обнаженный меч. Иисус подошел к нему и сказал ему: наш ли ты или ты из неприятелей наших? Он сказал: нет, я вождь воинства Господня, теперь пришел [сюда]. Иисус пал лицом своим на землю, и поклонился и сказал ему: что господин мой скажет рабу своему?“ (Нав. 5:13–14)» [Налич, 2009; 44]. «Глас Божий» и «длань Господня» руководят ветхозаветными пророками, открывая перед ними то, что скрыто от людей. «И низошла там на меня рука Господа Бога», — регулярно повторяются слова в ветхозаветной книге Иезекииля, предворяя многочисленные видения пророка, становящиеся основой для проповеди.

Сохранились свидетельства того, что иудейские мистики намеренно стремились к визионерским переживаниям, ими были разработаны специальные техники вхождения в измененное состояние сознания: «Шодем говорит, что визионерскому опыту „неизменно предшествовали упражнения в аскезе продолжительностью в двенадцать или сорок дней“. А глава одной вавилонской академии Хай бен Шрира так описывает в 1000 году эту подготовку к небесному странствию: „страстно желающий узреть Меркаву и чертоги ангелов на небесах, должен следовать определенной процедуре — поститься несколько дней, положить голову меж колен и распевать вполголоса гимны и песни, чей текст известен из традиции“» [Сухов, 2008б; 74].

Визионерская легенда получила продолжение в рамках христианских новозаветных текстов. Один из самых ярких эпизодов здесь — книга Апокалипсиса («Откровение Иоанна Богослова»). Созданный, по всей видимости, раньше других книг Нового Завета, Апокалипсис вошел в канон позже других книг (только во

второй половине IV века) и долго оставался самым спорным новозаветным текстом [подробно об истории и загадках Апокалипсиса см.: Шевеленко, 1996]. Книга Апокалипсиса описывает видение, явленное Иоанну Богослову на острове Патмос. Первые строки ее гласят: «Откровение Иисуса Христа, которое дал Ему Бог, чтобы показать рабам Своим, чему надлежит быть вскоре. И Он показал, послав оное через Ангела Своего рабу Своему Иоанну, который свидетельствовал слово Божие и свидетельство Иисуса Христа и что он видел». «Я был в духе в день воскресный, — сообщает повествователь Апокалипсиса, — и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний; то, что видишь, напиши в книгу и пошли церквам, находящимся в Азии: в Ефес, и в Смирну, и в Пергам, и в Фиатиру, и в Сардис, и в Филадельфию, и в Лаодикию». За этим следуют видения, составившие основу текста. Видения Иоанна носят сложный символический характер: Сын человеческий на небе с семью звездами в руке; небесный престол и вокруг лев, телец, человек и орел; у Сидящего на престоле книга с семью печатями и прочее.

По своему стилю Апокалипсис заметно отличается от других новозаветных книг. Это касается как общего мятежного, неспокойного характера повествования, рисующего конец света и грядущий Страшный Суд в выразительных устрашающих образах, так и отдельных символов и пророчеств, споры о которых ведутся уже на протяжении шестнадцати веков. Существует свыше 80 толкований Апокалипсиса [Шевеленко, 1996; 19]. В то же время образы его: орел, телец и лев, Антихрист, Вавилонская блудница, Страшный Суд и прочие очень часто использовались и используются по сию пору в возросшей на христианском основании культуре Европы и Америки.

Среди христианского круга чтения визионерские эпизоды стали важной составляющей частью патериковой литературы. Один из ранних памятников, Римский патерик, или «Диалоги» (в русском переводе иногда — «Собеседования») Григория Великого (написано в 593–594 гг.), содержит десятки таких рассказов. Например, о том, как за одним умирающим епископом явились, чтобы препроводить его в мир иной, св. Ювеналий

и св. Елевферий, и видел их не только епископ, но и отрок, находившийся при нем. «Отрок же, не перенесши такого небывалого видения, бегом бросился из дверей и рассказал о виденных мужах отцу и врачам. Они тотчас сошли вниз, но больного, которого незадолго оставили, нашли уже умершим; его взяли с собой те, видения которых не мог снести отрок», — заключает повествователь [Святого отца нашего Григория Двоеслова Епископа Римского собеседования..., 1996; 233–234]. Или о том, как «малой отроковице» Музе явилась в видении Пресвятая Богородица, после чего «отроковица совершенно изменилась во всем своем поведении, бросила детские шалости и стала вести строгую жизнь» [Святого отца нашего Григория Двоеслова Епископа Римского собеседования..., 1996; 241–242]. Написанные доступным языком и рассчитанные на широкую аудиторию, «Диалоги» были очень популярны в Средние века как на Западе, так и на Востоке.

Создававшиеся уже на русской почве по образцу переводных славянские патерики тоже не прошли мимо эсхатологической и визионерской тематики. Таковы, например, многие эпизоды Волоколамского патерика. Рассказы его — это в основном «истории об умерших и вновь вернувшихся к жизни людях и описания видений, связывающих мир живых и мертвых» (Я. С. Лурье) [Цит. по: Ольшевская, 2003; 42]. Хождение по раю и аду совершает в патерике, например, «некая инокиня», которая «умре — и помале въ тело возвратися...» [Ольшевская, 2003; 40]. «Патериковым рассказам, — отмечает Л. А. Ольшевская, — присущи изображениерая и ада в ярких, зримых и чувственных образах, бытовая и историческая конкретика в обрамлении чудес... В изображении русского автора... рай — „место злачно и светло зело; и различнымъ садовиемъ украшено“» [Ольшевская, 2003; 40]. Еще более массово видения встречались в апокрифической литературе (Житие Василия Нового, Хождение Богородицы по мукам и т. п.).

Визионерская легенда присутствует и в исламе, исторически следовавшем за иудаизмом и христианством. Таково, например, предание о самом появлении Корана — священной книги мусульман. Когда пророк Мухаммад находился в уединении в пещере Хи́ра, ему явился ангел и открыл ему, неграмотному,

возможность читать священный свиток. В Коране это событие отражено в Суре 96,1(1)–5 (5):

Читай! Во имя Господа твоего, который
Сотворил человека из сгустка,
Читай! И господь твой щедрейший,
который научил каламом
человека тому, чего он не знал...
(пер. И. Крачковского).

Не менее известно и предание о чудесном вознесении пророка Мухаммада — ми'радже. Ночью, когда Мухаммад спал около Каабы (мусульманская святыня в Мекке), к нему явился ангел Джибрил (Гавриил) с крылатым конем Бураком, и с ними Мухаммад перенесся в Иерусалим, где встретился с Ибрагимом (Авраамом), Мусой (Моисеем) и Исой (Иисусом), а затем был вознесен на вершину семи небес и предстал перед Всевышним. Посетив затем рай и ад, Мухаммад увидел блаженство праведников и муки грешников и был возвращен в Мекку [о ми'радже и «потусторонней» тематике в арабской культуре см. подробно: Фильштинский, 1989].

Из приведенных выше примеров видно, что визионерский дискурс относится к числу древнейших в человеческой культуре. И первобытное язычество, и позднейшие монотеистические религии знали рассказы и тексты о чудесных откровениях, встречах с Божьими посланцами, небесных путешествиях и тайнах загробного мира. Значение визионерских эпизодов в религиозной практике человечества трудно переоценить: ключевые моменты религиозной истории связывались с визионерскими откровениями. Примечательно, что в религиозном контексте «визионерская реальность обладает онтологическим статусом, предстает как несомненная бытийная достоверность, иначе говоря, как объективная реальность. Визионер становится посредником, медиумом между двумя мирами. Его собственная субъективность лишена творческого, порождающего начала» [Сухов, 2008б; 98].

К Средневековью видения в Европе и вовсе превращаются в массово читаемый жанр. Образы средневековый визионер черпал в Священном писании и религиозном предании, будь

то канонические источники или апокрифы. В этот период видения, «сначала играющие лишь служебную роль в составе других сочинений, постепенно эмансипируются и завоевывают себе право на самостоятельную обработку» [Ярхо, 1989; 31]. Видения выполняли функцию своего рода «информационного канала» между двумя сферами: мир зримый, земной, бытовой и потусторонняя, сакральная реальность. Не случайно проблематика видений в основном носила эсхатологический характер, а уж потом пророческий, политический и проч.

Окончательную фиксацию получают в этот период основные черты жанра как в области содержания, так и в области формы. Это:

- присутствие образа визионера;
- указание на психофизическую основу видения (в средневековых видениях это могли быть сон, галлюцинации, летаргия/«обмирания»);
- религиозно-мистическая проблематика (часто эсхатологического характера);
- выраженное дидактическое начало;
- указание на духовную, «мысленную» природу совершающегося (этот момент отграничивал визионерские «путешествия в иной мир» от близкого жанра хождений) [Пигин, 2006; 3–4], [Ярхо, 1989; 21–23].

Последний пункт, впрочем, требует специальной оговорки. Согласно некоторым источникам (С. С. Аверинцев, А. Я. Гуревич), граница между «хождениями» (путешествиями физического тела) и «видениями» (откровениями духовному оку) в средневековой культуре являлась очень зыбкой. Потусторонняя действительность для визионеров не была лишь бледным призраком. Ад и Рай имели четкие пространственные координаты. А проникновение в них человека в средневековой литературе вполне могло мыслиться «как путешествие, перемещение в географическом пространстве» [Лотман, 1997; 113]. Потусторонняя реальность была не только зрима, но часто и ощутима, и иногда весьма неприятным образом. Так случилось, например, с героем одного средневекового европейского видения: «...раны и ожоги, которые визионер получил на том свете, когда душа его покинула

телесную оболочку, по реанимации оказались на его теле, и он очень страдал от них до конца своих дней» [Гуревич, 1990; 173].

Известные европейские средневековые видения — это «Видение Карла III», «Видение Веттина», «Видение Тнугдала» и др. Вершина средневековой визионерской литературы — «Божественная комедия» Данте (1308–1321). По форме «Комедия» следует за многочисленными средневековыми произведениями, в которых описывались загробные хождения и видения. Данте перерабатывает сюжет так, что ему удастся в рамках старой литературной формы сплести мотивы и религиозно-мистические, и личные, и политические. «Прошедшему земную жизнь до половины» повествователю является любимый им античный поэт Вергилий, автор «Энеиды», герой которой спускался в ад. Вергилий проводит Данте по аду, раю и чистилищу. Описанию ада предшествует рассказ о том, как Данте пересекает границу между миром живых и мертвых. Он помещен на стыке третьей и четвертой песен «Комедии»:

Дохла ветром глубина земная,
Пустыня скорби вспыхнула кругом,
Багровым блеском чувства ослепляя;
И я упал, как тот, кто схвачен сном.
Ворвался в глубь моей дремоты сонной
Тяжелый гул, и я очнулся вдруг,
Как человек насильно пробужденный
(пер. М. Лозинского) [Данте, 1992; 21–22].

В трех кантиках Данте детально описывает ад, чистилище и рай, опираясь на существующие эсхатологические представления. Ад у Данте наполнен тьмой, стонами, «болотным чадом», лишь Лимб, верхний круг, собравший языческих мудрецов и поэтов, еще хранит «зеленеющую финифть трав» и «свежесть сада». Во всех подробностях зримых и слышимых Данте рисует путь вниз, вплоть до последнего, страшнейшего круга, «где тени в недрах ледяного слоя сквозят глубоко, как в стекле сучок» [Данте, 1992; 171].

§ 3. Видения в европейской культуре Нового времени

Визионерская образность заявила о себе не только в ритуальной и богословской культуре обширной эпохи «готового слова», но и позднее — в искусстве Нового времени. После исхода средневекового теоцентризма визионерскую образность аккумулирует в себе художественная литература. Не случайно эта вторая стадия развития визионерства в культуре получила название художественной, в противовес начальной — медиумической (термины А. А. Сухова).

Вообще говоря, визионерский дискурс был «артистичен» изначально. Эта сфера религиозной письменности отличалась меньшей рациональностью в сравнении со многими ее догматическими областями, зато была более обращена к образному мышлению и эмоциональному восприятию. Это заметно уже по тому распространению, какое визионерская легенда получила в народном средневековом предании. Сфера ее бытования — не столько ученый богословский трактат, сколько рассказы о чудесах и жизнеописания подвижников. Так было не только в христианской культуре. Специалист по мусульманской ангелологии Т. Налич отмечает: «В отличие от таких разделов мусульманского богословия, как учение о Всевышнем... ангелология и демонология, равно как, впрочем, и эсхатология, изначально носящие более конкретно-чувственный, эмоционально-образный характер, в гораздо большей степени послужили источником мотивов, образов, аллюзий для художественной литературы и поэзии, как высокой, так и народной: сказки, легенды, предания наполнены образами этих существ» [Налич, 2009; 7].

Впрочем, и медиумическая форма визионерства никуда не уходит. Она продолжает жить в христианской традиции, в видениях религиозных мистиков. Особенно сильно она оказалась выражена в католической и протестантской ветвях христианства. Символы католического мистицизма — святые визионеры Тереза Авильская (1515–1582) и Хуан де ла Крус (1542–1591). Свои экстатические видения они описали в книгах, имевших широкое хождение в Европе. Официальный протестантизм, с одной

стороны, был гораздо более рассудочен, нежели экстатические формы католической религии, но и здесь обнаружилась «питательная среда» для развития визионерской темы. Протестантская доктрина вывела на первое место для христианина изучение Священного писания и акцентировала личные усилия в восприятии священного знания. Радикальные представители протестантизма призывали и вовсе отказаться от священнослужителей и церквей. Любимым чтением европейских протестантов были библейские книги Даниила, Иезекииля и др., содержавшие многие рассказы о видениях, ниспосланных ветхозаветным пророкам. Так что визионерская составляющая вошла естественной частью в культуру европейского протестантизма. Интересно, что здесь, равно как и в других сферах, протестантизм продемонстрировал интереснейшее сочетание рационализма и мистицизма. Хорошо заметно это на примере деятельности Эммануэля Сведенборга (1688–1772) — авторитетного ученого и мистика в одном лице.

Сведенборг, сын шведского священника и богослова, стал одним из ярких европейских ученых XVIII столетия. Универсальный талант, он добился многих результатов в физике, астрономии, биологии, горном и инженерном деле, в философии и пр., был, в частности, удостоен звания почетного члена Петербургской Академии наук в 1734 году, а в последние годы получил известность мистика и духовидца. В апреле 1745 года в Лондоне в неожиданном видении ему открывается, «что он должен стать для человечества вестником небесного мира» [Доброхотов, 1993; 535]. Последние 27 лет жизни Сведенборг посвятил созданию монументального многотомного труда «Небесные тайны», в котором изложил содержание своих видений. Незадолго до смерти он был обвинен официальной протестантской церковью в ереси, но университетская экспертиза визионерских сочинений не подтвердила обвинений. О ясновидении Сведенборга свидетельствовал в письме к Шарлотте фон Кноблех его современник и оппонент Иммануил Кант, ссылаясь на случай, когда Сведенборг подробно описал пожар в Стокгольме, сам находясь при этом в другом городе [Доброхотов, 1993; 536–537]. Интерес к сочинениям Сведенборга в России в разное время проявляли Н. И. Новиков, Г. Р. Державин, А. С. Пушкин,

Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев, А. Белый [см. об этом подробно: Халленгрэн, 1993].

С точки зрения современного расхожего представления о полной противоположности, несовместимости научного взгляда на мир и доверия к визионерским переживаниям судьба Сведенборга может казаться странной. Однако это противопоставление стало частью массового сознания лишь в XIX–XX веках, в период господства позитивистско-материалистического мировоззрения. В то время как многие столпы, стоявшие в XVIII веке у истоков современной науки, были менее категоричны. Эта особенность XVIII столетия была отмечена исследователями: «Странная двойственность просветительского рационализма, совмещавшая любовь к „ясности и отчетливости“ с тягой к оккультным явлениям и „животному магнетизму“, соединявшая рассудочное государственное строительство с расцветом бесчисленных масонских организаций, может быть, объясняется именно попыткой уравновесить механицизм вытесненным в культурное подполье метафизическим инстинктом» [Доброхотов, 1993; 531]. Так, Исаак Ньютон «был не только великим физиком, но и историком-библеистом» [Шевеленко, 1996; 23], в частности, занимался историей Апокалипсиса и оставил после себя соответствующие труды (Ньютон И. Замечания на книгу пророка Даниила и Апокалипсис св. Иоанна. Пг., 1915). Если верить биографам М. Ломоносова, русский ученый обладал интуицией, близкой к ясновидению. Известно, например, что, живя за границей и много лет не видавшись с отцом, Ломоносов однажды увидел сон, в котором тот томился на необитаемом островке в Ледовитом океане, где когда-то в детстве им пришлось высадиться. Прибыв в Россию, ученый «был ошеломлен, услышав, что его отец ранней весной того же года, по первом вскрытии льдов, отправился в море на рыбный промысел и что, хотя минуло уже несколько месяцев, ни он и никто другой из поехавших с ним еще не вернулся. <...> С первой же оказией Ломоносов посылает письмо к тамошней артели рыбаков, в котором убедительно просит, чтобы при выезде на промысел они заехали к злополучному острову (его положение и вид берегов он точно и подробно описал. <...> В ту же осень рыбаки действительно нашли тело

Василия Дорофеевича на том самом острове...» [Лебедев, 1990; 109–110].

В художественной литературе настоящий всплеск визионерской образности пришелся на период романтизма. Первая и крупнейшая фигура здесь — Уильям Блейк. Выросший в среде радикальных протестантов, он с младенчества впитал культуру религиозного визионерства. «В то время в Англию начали проникать идеи Сведенборга, и лавка торговца трикотажными изделиями была одним из тех мест, где эти идеи находили сочувственный интерес. Пророчества и мистические видения, это новое увлечение просвещенных европейских умов, были обычной темой бесед за вечерним чаем в доме лавочника Джеймса Блейка, и маленький Уильям внимал им, затаив дыхание» [Уильям Блейк. Биография, режим доступа: <http://omkara.ru/blake/biogr2.htm>]. Первое видение Блейку было в четыре года. Он громко закричал, увидев, как Бог заглядывает в окно [Bentley, 2001; 19]. Однажды матери довелось побить его за то, что тот утверждал, будто «увидел в полях пророка Иезекиля под деревом» [Bentley, 2001; 20]. И так далее, биографы отмечают, что видения всю жизнь были для Блейка обычным делом и рассказывал он о них тоном столь будничным, как если бы визионерство было самой тривиальной человеческой способностью [Bentley, 2001; 19]. Он настаивал на том, что видимое в Воображении (Блейк употреблял это слово в необыденном смысле, фактически называя так работу внутреннего «духовного ока») гораздо более реально, нежели то, что видится «смертной природе» человеческого глаза. «Даже и в этом мире, — признавался поэт, — я в компании ангелов» [Bentley, 2001; 21]. Любимым чтением Блейка до конца жизни оставался Апокалипсис. А визионерская образность наполнила его стихи и графику.

Для романтизма визионерская тема стала предметом напряженного внимания. В особенности это касается ранних форм английского и немецкого романтизма. Романтическое визионерство во многом опирается на медиумическую, религиозную основу. В. М. Жирмунский отмечал скрытую или явную экстаическую религиозность как неотъемлемую черту романтического мирозерцания и даже считал возможным отождествить романтизм с особой «формой развития мистического сознания»

[Жирмунский, 1996; 6]. Свою роль в этом процессе сыграл и напряженный интерес романтиков к Средневековью. Литературная форма романтических «видений», конечно, далека от средневекового канона: новая эпоха требовала и нового литературного языка. Романтики не боятся экспериментировать и, напротив, ратуют за индивидуальное, личное видение и личную ответственность художника. Поэт больше не должен подчиняться канону. Гений говорит сам за себя. Но отвергая догматизм как таковой, они активно черпают в самой символической образности Средневековья.

Одним из ранних текстов немецкого романтизма, широко использовавших визионерскую мотивику, стал роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802). По сюжету в определенный момент молодой герой попадает в пещеру к отшельнику, у которого видит удивительную книгу на неизвестном языке с множеством иллюстраций: «Книга не имела заглавия, но он нашел в ней несколько картинок; они показались ему удивительно знакомыми. Продолжая разглядывать их, он открыл свое собственное изображение среди других фигур. Он испугался, не поверил своим глазам, но, продолжая глядеть, уже не мог более сомневаться в полном сходстве. Он прямо не поверил себе, когда вскоре увидел на другой картине пещеру, отшельника и старика подле себя. Постепенно он нашел на других картинах восточную женщину, своих родителей, тюрингенского ландграфа и ландграфиню, своего друга, придворного капеллана, и много других знакомых; но одежда на них была другая, и они точно были людьми другого времени. Множество других фигур он не знал по имени, но все же они казались ему знакомыми. Свое изображение он увидел в различных видах. К концу он нашел себя представленным более высоким и более благородной осанки. В руках у него была гитара, и ландграфиня передавала ему венок. Он увидел себя при императорском дворе, на корабле, обнимающим стройную красивую девушку, в бою с дикими на вид людьми и в дружеской беседе с сарацинами и маврами» [Новалис, 1979; 272]. По замыслу Новалиса, дальнейшие события романа (он не был закончен) должны были воплотить то, что Генрих фон Офтердинген увидел на страницах пророческой книги.

Репутацию визионера приобрел и английский поэт-романтик Сэмюэль Кольридж. Одно из его знаменитых стихотворений так и называлось — «Кубла-Хан, или Видение во сне». Визионерским по сути является и путешествие Старого Морехода из поэмы «Сказание о Старом Мореходе». Совершив по беспечности преступление против природы, убив альбатроса во время плавания, моряк несет наказание: корабль застывает среди мертвого штиля, матросы гибнут от жажды. Мореход видит странный корабль, за штурвалом которого две женщины — Смерть и еще более ужасная Жизнь-в-Смерти. Доставшийся по жребию последней, живым мертвецом остается он среди мертвых тел товарищей. Переломным моментом поэмы стал эпизод, где страдающий Мореход обращает свой взгляд на морскую гладь и в раскаянии постигает живую ценность окружающего мира:

А там, за тенью корабля,
Морских я видел змей.
Они вздымались, как цветы,
И загорались их следы
Мильонами огней.

Везде, где не ложились тень,
Их различал мой взор.
Сверкал в воде и над водой
Их черный, синий, золотой
И розовый узор.

О, счастье жить и видеть мир —
То выразить нет сил!
Я ключ в пустыне увидал —
И жизнь благословил.
Я милость неба увидал —
И жизнь благословил
(пер. В. Левики)

[Поэзия английского романтизма, 1975; 164–165].

Присутствием призрачных незримых существ наполнен весь мир у Кольриджа. И во второй части поэмы он выносит на поля характерное примечание, поясняя сложную символику стихотворного текста: «Их (корабль Старого Морехода

и его товарищей. — Н. Ш.) преследует Дух, один из тех незримых обитателей нашей планеты, которые суть не души мертвых и не ангелы. Чтобы узнать о них, читай ученого еврея Иосифа и константинопольского платоника Пселла. Нет стихии, которой не населяли бы эти существа» [Поэзия английского романтизма, 1975; 160].

В целом романтики, «мистифицируя искусство, синтезируют религиозную медиумическую и художественную модификации визионерства... художник становится визионером-медиумом» [Сухов, 2008б; 121]. Кроме того, в этот период «появляются новые источники визионерства — наряду с европейским происходит обращение к восточному мистицизму (суфийская тема любви в творчестве Новалиса, образы индуистской мифологии в видениях Де Квинси)» [Сухов, 2008б; 126].

С 1830-х годов в Европе место господствующего направления в литературе постепенно занимает реализм, базировавшийся уже на совершенно иных философских основаниях, и интерес к визионерству заметно угасает, по крайней мере перестает быть массовым. Принято считать, что реализм в целом «не способствовал визионерству» [Сухов, 2008б; 132]. Мировоззренческий принцип двоемирия уступает место представлению о единой материальной реальности, воплощенной во внешних физических формах, явных и доступных всякому человеческому существу. Незримый мир на время уходит на обочину литературы. Впрочем, и здесь визионерская традиция не прерывается полностью. Даже у классиков-реалистов середины XIX века можно обнаружить визионерские образы и мотивы, как, например, в «Рождественской песни» Диккенса («A Christmas Carole», 1843). Этот период литературной жизни визионерства, правда, в специальной литературе пока не описан. Поэтому мы можем здесь лишь предположить, что свою роль в данном случае сыграли и принадлежность европейских классиков к христианской культурной традиции, и инерция романтизма, сохранявшего некоторое влияние до самого конца XIX века. Несколько примеров использования визионерских образов и мотивов в классической русской литературе будут приведены в следующем параграфе пособия.

В этом контексте эпохой своего рода возрождения для визионерской образности стал модернизм. В искусстве символистов, например, нашли продолжение эстетические искания романтиков. Бодлер вдохновлялся апокалиптическими образами в изобразительном искусстве (см., например, стихотворение «Фантастическая гравюра» в сборнике «Цветы зла»). Жанровый визионерский канон одновременно и принимался, и отвергался «проклятыми», рождая парадоксальные и намеренно провокативные, эпатажирующие тексты. Таково стихотворение Бодлера «Непокорный».

Крылатый серафим, упав с лазури ясной
Орлом на грешника, схватил его, кляня,
Трясет за волосы и говорит: «Несчастный!
Я — добрый ангел твой! узнал ли ты меня?
Ты должен всех любить любовью неизменной:
Злодеев, немощных, глупцов и горбунов,
Чтоб милосердием ты мог соткать смиренно
Торжественный ковер для Господа шагов!
Пока в твоей душе есть страсти хоть немного,
Зажги свою любовь на пламеннике Бога,
Как слабый луч прильни к Предвечному Лучу!»
И ангел, грешника терзая беспощадно,
Разит несчастного своей рукой громадной,
Но отвечает тот упорно: «Не хочу!»
(пер. В. Брюсова) [Бодлер, 1991; 148].

Европейский модернизм, подхвативший и по-своему трансформировавший идеи ранних романтиков, широко воспринял эти образы и мотивы. Визионерским началом отмечены поиски немецких экспрессионистов в лирике. Цитаты из Апокалипсиса щедро вмонтированы в стихи немецких поэтов-экспрессионистов и в роман А. Деблина «Берлин, Александерплац» (1929). Галлюцинозная мотивика, как и интерес ко всему иррациональному, ложится в основу поэтики французских сюрреалистов. Основываясь на экстатических видениях Хуана де ла Крус, Сальвадор Дали в 1950–1952 годах создает знаменитое полотно «Христос Святого Иоанна Креста».

Во второй половине XX века тему визионерства подхватывает английский писатель и философ Олдос Хаксли в специальных философских эссе «Двери восприятия» (1954) и «Рай и ад» (1956). Вероятно, впервые в истории европейской мысли автор попытался вне какого-либо конфессионального контекста, основываясь на личном опыте и культурологических экскурсах, определить, что такое визионерство и какой смысл оно имеет в существовании человечества. Большое внимание Хаксли уделил самому визионерскому переживанию и попытался его рационально описать с точки зрения работы органов чувств (усиление цвета и света), изменения восприятия времени и пространства, исчезновения дистанции между субъектом и объектом и других особенностей измененного сознания.

В 1950–1970-е годы после открытия швейцарским химиком Альбертом Хоффманом мощного галлюциногена LSD и появления так называемого «психоделического искусства» визионерская тема приобретает особую популярность в контркультуре, которую сохраняет и по сей день. В особенности это касается изобразительного искусства и музыки, где альтернативная культура получила наиболее последовательное развитие. Но и литература вбирает в себя визионерские мотивы, обращаясь к разным их культурным источникам — начиная от религиозных и заканчивая романтическим мифом о художнике-визионере. Особенно характерно в этом отношении творчество американских писателей-битников — Уильяма Берроуза, Аллена Гинзберга, Джека Керуака. При этом визионерские эпизоды зафиксированы не только в художественных тестах, но и в личном опыте писателей. Например, в биографической справке о Гинзберге в «Антологии поэзии битников» сказано: «Одним летним днем 1948 года в гарлемской квартире Гинзберг переживает видение, в ходе которого ему является призрак Уильяма Блейка, предрекающий Аллену великую поэтическую карьеру» [Антология поэзии битников, 2004; 9].

В последние десятилетия визионерская тема активно манифестирует себя в массовой культуре в самых разнообразных ее сферах — от привычной уже литературной реализации (типичный пример — произведения популярного французского

писателя Бернара Вербера, основывающиеся на эсхатологически-визионерской проблематике) до виртуальной реальности компьютерных игр и кинематографа (ср., например экранизацию «Рождественской истории» Ч. Диккенса (2009) или «Имажинариум доктора Парнаса» режиссера Т. Гилльяма (2010)).

Конечно, здесь перечислены далеко не все факты, которые должны бы стоять в намеченном ряду. Собрать по-настоящему репрезентативный материал помогут лишь специальные исследования. Осмыслить характер визионерской топики в новейшей культуре, причины ее актуальности в настоящее время исследователям — литературоведам, философам, культурологам, специалистам по когнитивистике — еще только предстоит. Однако и приведенные здесь примеры, взятые из разных культурных эпох и пластов, показывают поразительную живучесть визионерской темы в европейской культуре.

§ 4. Визионеры и видения в русской классике

О том, какую роль интересующий нас круг образов и мотивов играл в русской литературе двух-трех последних столетий, говорить сложнее всего — это материал, наименее охваченный литературоведением. Более того, можно было бы усомниться в актуальности для русской культуры этого образного пласта. Известно, например, что эсхатология — важнейший тематический ресурс визионерской легенды — на русской почве не дала таких обильных плодов, как это было в Европе. Эсхатологический корпус в древнерусской литературе формировался первоначально как переводный. «Однако ранняя зрелость, — пишет А. С. Демин, — сменилась долговременным усыханием. Эсхатологические темы были постоянными, но третьестепенными, их значимость неуклонно уменьшалась в литературе. Древнерусская литературная эсхатология пополнялась только переводами или переделками зарубежных произведений, оставаясь на Руси несколько чужеродной, экзотической темой. В широкое общественное обращение вошли лишь немногие примитивные сведения. Подобный тип развития можно определить как затухающий, непродуктивный» [Демин, 1994; 376].

Православный канон, в свою очередь, уже в Средневековье относился к визионерству с известной осторожностью. «Православная концепция символа, как указания на первообраз, в определенном смысле, препятствует визионерству, — сообщает А. Сухов. — Свт. Василий Великий настаивает, что необходимо „очистить в себе образ Божий и взойти к Первообразу“ и что „без просвещения Святым Духом мы не способны созерцать Первообраз“. Поэтому, начиная с периода позднего Средневековья, деятели православной церкви начинают *критику* визионерства, и, в первую очередь, католического визионерства» [Сухов, 2008б; 89]. Надо быть очень осторожным в интерпретации видений, учили православные Отцы церкви, «ибо недалеко от себя имеем темного искусника, умеющего принимать вид ангела светлого». Такое визионерство Синаит называет «прелестью бесовской». В итоге, чтобы не попасть в сети падшего ангела, он рекомендует безопасно «совершать дело внимания к Богу без всяких образов» [Сухов, 2008б; 90].

Однако и в Средневековье, и позже переводные общехристианские богословские книги, содержавшие визионерские эпизоды, и многие визионерские апокрифы имели широкое хождение в народной среде. Особой же популярностью пользовались визионерские свидетельства посмертной судьбы человека и, в частности, мытарств, т. е. посмертных испытаний души, в которых определялась ее дальнейшая судьба. Тексты эти носили назидательный, почти утилитарный характер, предлагая изощренные классификации возможных грехов и рисуя впечатляющие картины наказаний, ожидающих грешников. На практике, таким образом, визионерские сюжеты и мотивы были существенным элементом культуры Древней Руси.

Следы визионерской темы мы повсюду обнаруживаем и в литературе нового типа, начавшей формироваться незадолго до петровских реформ. В ряде случаев она может быть прямо связана с церковной тематикой. Так обстоит дело с «Житием протопопа Аввакума» (1672–1673), автор которого рассказывает, как ему, голодному, в темнице явился ангел: «Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно. Бысть же я в третий день приалчен, — сиречь есть

захотел, — и после вечерни ста предо мною, не вем-ангел, не вем-человек, и по се время не знаю, токмо в потемках молитву сотворил и, взяв меня за плечо, с чепью к лавке привел и посадил и ложку в руки дал и хлеба немножко и штец похлебать, — зело прикусны, хороши! — и рекл мне: „полно, довлеет ти ко укреплению!“ Да и не стало ево. Двери не отворялись, а ево не стало! Дивно только — человек; а что ж ангел? ино нечему дивитца — везде ему не загорожено» [Аввакум, 1960; 66].

Появление визионерского эпизода в повествовании, ориентированном на житийный канон, не удивляет. Интересно риторическое оформление рассказа о чуде. В самом начале Аввакум недоумевает: «...не вем-ангел, не вем-человек, и по се время не знаю...» Фраза эта звучит как продолжение общего места многих визионерских текстов, когда встретивший ангела визионер недоумевает и спрашивает: «Кто ты, ангел или человек?» Аввакум не задает такого вопроса. И только дивный способ появления и последующего исчезновения посланца, которому не помеха замки и затворы, заставляет повествователя предположить его чудесную, ангельскую природу. Не задав вопроса, Аввакум не получает и прямого ответа на него, какой получил бы ясновидец прежней эпохи, и весь эпизод остается окутанным тайной. В литературе послепетровского времени, устремившейся от использования готовых словесных моделей к личному авторскому поиску путей к психологической достоверности рассказа, этот ореол тайны вокруг визионерских образов быстро станет клише.

Совершенно иной характер приобретает визионерская тема в светской литературе XVIII века. Поэты XVIII — начала XIX века часто используют видение как поэтический прием (Г. Р. Державин «Видение мурзы», К. Н. Батюшков «Видение на берегах Леты»). Предельно формализованная, визионерская топика фактически утрачивает здесь связь с дидактической мистикой Средневековья. Сюжетом видения становятся сугубо земные материи. Одновременно само значение понятия «видение» претерпевает значительные изменения. Под видением в данном случае следует понимать не откровение потустороннего духовного мира, а манифестацию индивидуального сознания художника-творца. Видение становится близко фантазии, мечте,

грезе. Американский культуролог М. Ямпольский, подробно исследуя этот тип художественного сознания-репрезентации в специальной работе «Ткач и визионер», говорит о становлении в эпоху Ренессанса особого типа искусства, ориентированного «не на мимесис внешних физических форм мира, но на мимесис „призраков души“, видений, образов воображения, „ноэтического“» [Ямпольский, 2007; 6].

Позже, в XIX веке, вместе с приходом романтизма в русской литературе, так же как и в других европейских, наблюдается всплеск визионерской образности. Интерес к готическому буквально наводняет художественные тексты призраками, чудесами и откровениями. Романтический герой, близорукий и беспомощный в быту, в обыденной жизни, открывает для себя незримый мир, «и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход». Визионерский сюжет ложится в основу одного из самых известных стихотворений А. С. Пушкина — «Пророк» (1826). Событие, определяющее лирическую ситуацию стихотворения, — явление ангела (серафима) пророку, ходящему в пустыне:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Это встреча-откровение, в результате которой мир незримый и неслышимый становится зримым и слышимым:

Отверзлись вещи зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Встреча с ангелом влечет за собой трансформацию, полное обновление самой природы лирического героя: он получает

новые качества, новые глаза, новый слух, новую речь, новое сердце («И он мне грудь рассек мечом, // И сердце трепетное вынул, // И уголь, пылающий огнем, // Во грудь отверстую водвинул») и новое знание о мире. Отмечая влияние на архитектуру стихотворения композиции «Божественной комедии», которую Пушкин называл «плодом высокого гения», Т. Г. Мальчукова отметила особую повествовательную роль ветхозаветного сюжета, источником которого считается книга пророка Исайи [см. об этом подробно: Мальчукова, 1981].

Один из самых пристрастных и внимательных читателей Пушкина, Ф. М. Достоевский не прошел мимо визионерской тематики в творчестве поэта. В письме к Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 года он размышлял об особенностях реализации этой темы в «Пиковой даме»: «...вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете: вышло ли это видение из природы Германа или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов... Вот это искусство!» [Достоевский, 1988; 192].

Визионерская топика в произведениях самого Достоевского сродни тому подходу, который писатель увидел в пушкинской «Пиковой даме». Она часто носит не прямой характер, появляется как бы между прочим. Чудесное словно стремится найти вполне реалистичное объяснение. И все-таки визионерские мотивы заметны в художественном мире Достоевского. Его мятущиеся, беспокойные герои часто оказываются на границе зримого и незримого миров. Визионерские переживания знакомы Раскольникову («Преступление и наказание», 1866), Ставрогину («Бесы», 1871–1872), Версикову («Подросток», 1875), «смешному человеку» («Сон смешного человека», 1877) [Пигин, 1991; 133]. Их видения носят часто тревожный, а то и inferнальный, демонический характер. Так, черти преследуют целый ряд героев последнего романа писателя «Братья Карамазовы» (1880). При этом визионерские образы варьируются от формы народного суеверия до болезненной галлюцинации. Первая — это пугающие рассказы отшельника Ферапонта, главного «соперника» старца

Зосимы в монастыре, о том, какие ему доводилось «чудная видети». Например, все тех же чертей: «Как стал от игумена выходить, смотрю — один за дверь от меня прячется, да матерой такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый, бурый, длинный, да концом хвоста в щель дверную и попади, а я не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему и защемил. Как завизжит, начал биться, а я его крестным знамением, да трижды, — и закрестил. Тут и подох как паук давленный. Теперь надоть быть погнил в углу-то, смердит, а они-то не видят, не чухают» [Достоевский, 1976; 153]. Вера в этих рассказах переплетается с суеверием, заставляя читателя вспомнить предостережения Отцов церкви о возможной «бесовской прелести».

Черт, почти вездесущий в романе, преследует Ивана Карамазова. Главка, описывающая один диалог Ивана с чертом, может быть причислена к самым известным эпизодам мировой литературы. При этом визионерская тема в подаче Ф. М. Достоевского далека от однозначности. С кем разговаривает Иван? Что это — ясновидение или болезненная галлюцинация? От начала до конца главки навязчиво повторяются свидетельства сомнений Ивана: сон это или явь. Автор не разрешит этих сомнений, заставляя и читателя мучиться вместе с Иваном Карамазовым вопросом, есть ли потусторонний мир или это только плод болезненного воображения.

К концу XIX — началу XX века интерес к визионерской мотивике в русской литературе не только не пропадает, но, кажется, испытывает новый подъем. В частности, появляются произведения с очевидным влиянием самого визионерского жанра. Такова повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (1883). Тема посмертного существования привносит в произведение целый ряд характерных мотивов, начиная от особого типа героя (ясновидца) и заканчивая упоминанием о мытарствах. Главный герой, Аратов, случайно знакомится с девушкой, но отношения не складываются. Узнав впоследствии о самоубийстве Клары, Аратов становится жертвой навязчивых снов, ему является Клара. Затем призрак девушки начинает появляться и наяву. Постепенно различие между реальностью и видениями для Аратова стирается, и в финале он переходит границу загробного

существования. Обращая внимание на эти параллели, К. В. Лазарева справедливо обобщает: «...не только содержание сновидений и галлюцинаций Аратова, но и ситуации, предшествующие возникновению этих онирических состояний, а также образ самого визионера имеют параллели с некоторыми идейно-тематическими мотивами и ситуациями фольклорных и литературных видений» [Лазарева, 2005].

Спустя десятилетие после появления повести Тургенева, А. П. Чехов напечатал свой рассказ «Черный монах» (1894), герою которого так же наяву открывается то, что скрыто от других людей. Талантливому ученому Коврину является таинственный черный монах и сообщает, что тот незаурядный, гениальный человек. Встречи с призраком наполняют героя счастьем. Однако, как и у Тургенева, новый духовидец одинок в своем тайном знании и лишен поддержки окружающих. Здравомыслящее цивилизованное общество XIX века отказывается признать видения Коврина за истину. Близкие видят в происходящем только душевную болезнь, начинают лечить Коврина и вылечивают. Лечение, впрочем, приносит Коврину только несчастье.

Провокационная для новой культуры тема истинности или иллюзорности видений затронута уже в самих диалогах Коврина с его визави:

«— Но ведь ты мираж, — проговорил Коврин. — Зачем же ты здесь и сидишь на одном месте? Это не вяжется с легендой.

— Это все равно, — ответил монах не сразу, тихим голосом, обращаясь к нему лицом. — Легенда, мираж и я — все это продукт твоего возбужденного воображения. Я — призрак.

— Значит, ты не существуешь? — спросил Коврин.

— Думай, как хочешь, — сказал монах и слабо улыбнулся. — Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе...» [Чехов, 1977; 241].

Духовидение, утверждает призрак, это свойство гениальных, исключительных людей, неважно, болезненно оно или здорово: «А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, тоже не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны

только заурядные, стадные люди. Соображения насчет нервного века, переутомления, вырождения и т. п. могут серьезно волновать только тех, кто цель жизни видит в настоящем, то есть стадных людей» [Чехов, 1977; 242–243].

Содержание рассказа Чехова перекликается с теорией итальянского психиатра Чезаре Ломброзо, получившей известность во второй половине XIX века. Написанная в 1863 году, книга «Гениальность и помешательство» была переведена на русский язык в 1892-м. В ней собраны сотни свидетельств разного рода психиатрических симптомов у знаменитых людей (художников, поэтов, полководцев и т. д.) и их родственников. К числу таких симптомов Ломброзо отнес помимо всего прочего визионерство, общение с призраками и потусторонним миром. Вот характерный пример: «Скульптор Блэк часто удалялся на берег моря, чтобы вести там беседы с Моисеем, Гомером, Вергилием и Мильтоном, своими старинными знакомыми, и так описывал их внешность: „Это тени, величественные и суровые, но светлые и ростом гораздо выше обыкновенных людей...“» [Ломброзо, 1998; 203]. Или в другом месте книги: «Когда Тассо захворал горячкой, его излечила Богородица своим появлением, и в благодарность ей за это он написал сонет, напоминавший собою „Messaggio“. Дух являлся несчастному поэту в такой осязательной форме, что он говорил с ним и разве что только не прикасался к нему руками» [Ломброзо, 1998; 68]. Игнатий Лойола, отмечает Ломброзо, «утверждал, что якобы Богородица лично помогала ему в осуществлении его проектов и он слышал с неба ободрявшие его голоса» [Ломброзо, 1998; 159]. Рассматривая творческую одаренность как отклонение от общечеловеческой нормы, итальянский психиатр писал: «Еще Аристотель, этот великий родоначальник и учитель всех философов, заметил, что под влиянием приливов крови к голове „многие индивидуумы делаются поэтами, пророками или прорицателями“» [Ломброзо, 1998; 9]. И прибавлял к этому, что «вдохновение, экстаз всегда переходят в настоящие галлюцинации, потому что человек видит тогда предметы, существующие лишь в его воображении» [Ломброзо, 1998; 19]. Теория Ломброзо снискала большую популярность, и в массовом сознании надолго укрепилось представление о непереносимой связи между творческой одаренностью

и психическими недугами. Известно, что Чехов в период написания «Черного монаха» очень увлекался психиатрией. Комментаторы указывают на работы русских и зарубежных психиатров того времени, ставшие источниками для писателя [Чехов, 1977; 491–492]. О книге Ломброзо в связи с «Черным монахом» вспоминает А. В. Кубасов в монографии «Проза А. П. Чехова: искусство стилизации» [Кубасов, 1998; 293].

Религиозное видение становится поворотным пунктом и в сюжете повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» (1898), посвященной теме духовных исканий человека. Запутавшийся в сомнениях, обессиленный от борьбы с соблазнами, отец Сергей близок к поражению в этой борьбе и стоит на грани самоубийства, когда в визионерском переживании приходят решение и помощь. Он видит сон, но, подобно другим визионерским снам, это особое состояние. Необычность всячески подчеркивается автором. Сон овладевает отцом Сергием совершенно внезапно. Более того, нельзя сказать, действительно ли во сне или наяву герой видит то, что видит: «Он лежал, облокотившись на руку. И вдруг он почувствовал такую потребность сна, что не мог держать больше голову рукой, а вытянул руку, положил на нее голову и тотчас же заснул. Но сон этот продолжался только мгновение; он тотчас же просыпается и начинает *не то видеть во сне, не то вспоминать*» (курсив наш. — Н. Ш.) [Толстой, 1982; 375]. В этом странном переживании отцу Сергию вспоминается давняя знакомая, Пашенька, которую он не видел много лет и которая чуть позже сыграет в сюжете повести особую катарсическую роль. Примечательнее всего эта неопределенность в описании состояния героя, в действительности фиктивная. Потому что несколькими строками ниже автор заставит героя заснуть со всею определенностью: «Так он лежал долго, думая то о своем необходимом конце, то о Пашеньке. Пашенька представлялась ему спасением. Наконец он заснул» [Толстой, 1982; 376]. Ретроспективно эта фраза заставляет понять, что возникший из глубин памяти образ Пашеньки — это не сон. Неопределенность в описании важна Толстому для того, чтобы обозначить особый тип самого переживания, его мистический характер. И наконец, эпизод завершается уже отчетливо визионерским сном: «Наконец он заснул. И во сне

он увидел ангела, который пришел к нему и сказал: „Иди к Пашеньке и узнай от нее, что тебе надо делать, и в чем твой грех, и в чем твое спасение“. Он проснулся и, решив, что это было виденье от Бога, обрадовался и решил сделать то, что ему сказано было в видении. Он знал город, в котором она живет, — это было за триста верст, — и пошел туда» [Толстой, 1982; 376].

Примеры появления визионерской мотивики в русской литературе XIX — начала XX века можно было бы продолжать, указывая на произведения Н. Лескова, А. Белого, Б. Поплавского и других авторов. Ее смысловое наполнение в новой литературе может очень отличаться от текста к тексту. Отметим предварительно лишь два очевидных вектора, по которым совершалось смысловое расхождение с канонической моделью. Во-первых, в текстах светского характера мотив видения часто эмансипируется от религиозно-дидактического содержания и приобретает сугубо поэтический или риторический характер. Вспомним, например, первые строки хрестоматийного пушкинского стихотворения: «Я помню чудное мгновенье: // Передо мной явилась ты, // Как мимолетное виденье, // Как гений чистой красоты» (курсив наш. — *Н. Ш.*). Здесь мы обнаруживаем мотив видения в совершенно светском контексте и в нехарактерной для религиозных видений функции. Формально лексика последних двух строк четверостишия может быть соотнесена с визионерско-мистическим тезаурусом (виденье, гений). Однако вводится она здесь в рамках тропа (сравнения), иносказательно, как элемент высокого стиля, и призвана особо выделить объект поэтического вдохновения, приподнять образ возлюбленной над обыденностью, а во все не декларировать ее инореальный статус. Вводимый самим мотивом и свойственный визионерской традиции вообще, элемент расслоения реальности на два мира, земной и горний, присутствует, но читателем воспринимается в чисто риторическом ключе, т. е. вне всякой связи со сферой религиозной дидактики. Уже в эпоху романтизма при всей ее любви к загадочному и мистическому литературная визионерская топика прочитывается не только в буквальном, но и в метафорическом плане. Философ-романтик Шеллинг, например, интерпретировал форму самой «Божественной комедии» Данте как поэтическую метафору: «Его

первый вход в рай происходит так, как он и должен был произойти, — без всякой непоэтической попытки его мотивировать или сделать его понятным, в состоянии *наподобие визионерского, но без намерения выдать его за таковое*» (курсив наш. — Н. Ш.) [Шеллинг, 1966; 452].

В таком «условном», формализованном виде мотив видения мог проникать даже в советскую литературу, особенно если использовался в пародийном ключе. Такова поэма А. Твардовского «Василий Теркин на том свете». Следуя модели дантовской «Божественной комедии», автор отправляет своего героя в «ад» бюрократической реальности. Твардовскому, впрочем, с первых строк приходится оправдываться перед читателем за свой идеологически чуждый сюжет:

— В век космических ракет,
Мировых открытий —
Странный, знаете, сюжет.
— Да, не говорите!
[Твардовский, 1978; 325].

Поэт подчеркивает иносказательный характер дантовской литературной модели в своем произведении:

Суть не в том, что рай ли с адом,
Черт ли, дьявол — все равно...
[Твардовский, 1978; 326].

Подобно авторам XVIII века, Твардовский использует визионерскую модель в качестве художественного приема. Интересно, впрочем, что связь с жанровым первоисточком не совсем прервана. Если религиозное наполнение из поэмы советского автора исчезает, то дидактическая сторона жанра как раз остается в силе: словно рай и ад у Данте, в поэме Твардовского разведены, чтобы не было путаницы, человеческие ценности и враждебная к человеку бюрократическая машина.

Во-вторых, в эпоху скептического отношения ко всему нематериальному видения могут оцениваться уже вполне иронично

как фантазии, игра воображения или галлюцинации больного сознания. Особенно последнее, поскольку фантазия и видения в значительной степени противопоставлены по признаку произвольности/непроизвольности. Так, у Вл. Соловьева мы находим: «От обыкновенных представлений фантазии видения, кроме большей яркости, конкретности и более определенной объективации, отличаются главным образом тем, что не могут быть вызываемы, удерживаемы и усиливаемы по произволу... видения, напротив, возникают и поддерживаются независимо от собственных сознательных актов субъекта, а потому и воспринимаются им как внешняя реальность» [Соловьев, 1892; 249]. В этом случае отрицанию или осмеянию подвергается сам онтологический статус видения, «реальность» увиденного (в первой группе примеров она аксиоматична, в случае поэтической рефлексии — верификация вовсе не востребована и остается за границей обсуждения). В новой литературе, например антиклерикальной или юмористической, могли подвергаться осмеянию как религиозно-дидактическая, так и риторическая визионерская модели. В некоторых случаях — и та, и другая одновременно. Такого рода эпизод находим в 41-й главе романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», где отцу Федору, застрявшему на скале в Дарьяльском ущелье, является царица Тамара и приглашает по-соседски «заходить» [Ильф, 2000; 360]. Вся сцена носит явный комический характер и построена на оксюморонном сопоставлении высокой визионерской топики и снижающих бытовых деталей вроде карточной игры в «шестьдесят шесть». В целом эпизод «визионерского опыта» отца Федора и его последующая «проповедь» птицам, пародирующая христианскую сакральную топику, представлены в романе как своего рода временное помрачение рассудка и без того отравленного «опиумом для народа» горе-священнослужителя. Пародируются при этом как первичная религиозно-дидактическая модель, так и конкретный поэтический текст — стихотворение В. Маяковского «Тамара и демон» [Ильф, 2000; 458].

Таким образом, визионерские мотивы и образы переходят и в русскую литературу XIX–XX веков, где могут употребляться в прямом или переносном ключе в зависимости от контекста.

Меняется смысл, роль в тексте, внутрикультурные связи и «дальность родства» с религиозной визионерской легендой. Комментируя приведенные выше примеры, мы лишь наметили основные пути этой мутации. Но вопросов пока больше, чем ответов. Каковы основные направления в трансформации визионерской мотивики? В чем секрет живучести этой темы? Какие особенности и смысловые оттенки она приобретает в творчестве современных авторов? Что важнее для современной культуры: морально-или религиозно-дидактическое ее содержание или возможности литературного приема? Некоторые наблюдения на эту тему помещены в следующей главе в связи с произведениями известных русских прозаиков последних десятилетий — Вен. Ерофеева, А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина.

ГЛАВА 2. ВИЗИОНЕРСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ 1960–1990-х ГОДОВ

§ 1. «Потусторонняя точка зрения» в художественном мире Вен. Ерофеева

В 1972 году, находясь в экспедиции в Средней Азии, Венедикт Ерофеев заносит в записную книжку: «У меня не бывает видений» [Ерофеев, 2001; 172]. Удивительно, если учесть общий контекст творчества этого автора с его любовью к христианской пророческой теме, с одной стороны, и галлюцинаторной поэтике — с другой (оба начала ярко проявились, например, в самом известном тексте Ерофеева, написанном чуть ранее, — поэме «Москва-Петушки»). Однако взятая и сама по себе, вне литературно-биографического контекста, запись демонстрирует двоякую смысловую направленность: в равной степени она заявляет и отсутствие визионерского опыта у автора, и, с другой стороны, его же интерес к опыту видений вообще. Не будь этого интереса, о видениях не зашла бы и речь, а тем более не была бы зафиксирована в памятной книжке, куда, по определению, заносят важное, требующее внимания. «Не бывает, хотя могли бы быть или должны были быть», — так следует, по-видимому, ее интерпретировать.

Вопрос, который сразу же возникает, — о каких видениях идет речь? В предыдущей главе говорилось о том, что в современной культуре это понятие имеет разные значения и смысловые валентности. В первую очередь, оно отсылает к особому психофизическому феномену, а также к корпусу текстов, известных с древнейших времен и содержащих описания видений. В позднейшей литературе, все более обособляющейся от богословия и — внешне — от религиозной проблематики, визионерская топика сохраняется в виде отдельных образов, мотивов, уже не составляющих жанрового единства и меняющих оттенки смысла от текста к тексту. Почему внешне, станет ясно из последующих

наблюдений над произведениями Вен. Ерофеева, А. Битова, В. Пелевина.

Если иметь в виду «медицинский», психофизический подход к видениям, то запись, сделанную Венедиктом Ерофеевым в 1972 году, следовало бы признать по меньшей мере лукавством: что такое визуальные галлюцинации, автор знал не понаслышке. Несколькими годами ранее он занесет в дневник такие строки: «5/III — 67 г. запомнить. Во Владимире, к вечеру я напился уже до такой степени, что часы у меня пошли в обратную сторону, я давал всем слушать и смотреть, все видели, слушали и говорили, удивляясь: „А по тебе и не заметно“» [Ерофеев, 2005; 494–495]. Запись 1972 года, следовательно, подразумевает иной контекст понимания видений — религиозно-дидактический или риторический. Речь идет, по всей видимости, о сложившейся визионерской культурной традиции, к которой Ерофеев питал определенный интерес. В пользу этого предположения свидетельствуют художественные произведения, записные книжки, относящиеся к 1960-м годам, и, наконец, позднейшие воспоминания современников.

Известно, что равнодушный к формальным сторонам христианства (крещение в католицизм он принял совсем незадолго до смерти), Вен. Ерофеев не был равнодушен к религии вообще. О глубокой (при всей неортодоксальности) религиозности Ерофеева вспоминали ближайший друг и «учитель» Владимир Муравьев и поэтесса Ольга Седакова. Последняя приводит в своих воспоминаниях характерное присловье писателя — «с моей посторонней точки зрения» [Печать минувшего..., 1991; 98]. Там же мы находим и другой выразительный эпизод: «Однажды я читала ему перевод рассказа о св. Франциске — как тот, узнав от врача, что дни его сочтены, вытянулся на постели, помолчал и сказал радостно: „Добро пожаловать, сестра наша смерть!“ Оторвавшись от чтения и поглядев на Веню (я ожидала, что его это также радует), я увидела, что он мрачнее мрачного.

— Что такое? Чем ты недоволен? (Я думала — моим переводом.)

— Тем, что мы не такие, — с отчаянием сказал Веня» [Печать минувшего..., 1991; 100] (вынесенная в заглавие очерка любимая

реплика Ерофеева «С моей потусторонней точки зрения» приведена здесь же на стр. 98).

«У самого Венички всегда был очень сильный религиозный потенциал», — утверждает В. Муравьев [Печать минувшего..., 1991; 90]. Известна и другая точка зрения. «По-моему, Веня никогда не был религиозен, — вспоминал однокашник и друг Ерофеева Лев Кобяков, — для него религия была, скорее, важна культурологически, чем в качестве жизненной практики» [Про Веничку, 2008; 41]. Интересно, впрочем, что «важность» религии для Ерофеева признается даже в последнем, казалось бы, негативном высказывании.

Другой запомнившейся современникам особенностью Ерофеева была блистательная и тоже совершенно неакадемическая филологическая эрудиция (он несколько раз начинал учиться на филологическом факультете то в МГУ, то в Орехово-Зуевском и Владимирском пединститутах, но всегда бросал). Он дотошно знал русскую поэзию, особенно рубежа веков, цитировал наизусть сотни стихотворений, составлял собственную «Антологию русской поэзии» и многостраничные рекомендательные списки для чтения знакомым. Муравьев вспоминал: «Он как-то хвастался мне, что знает наизусть 172 стихотворения Северянина. Очень любил точные цифры. Думаю, что так оно и было» [Печать минувшего..., 1991; 93]. Ничего нет удивительного, что визионерская топка, такая одновременно и литературная, буквально пронизывающая мировую литературу, и отсылающая к сакральным темам, вызвала живой интерес Ерофеева. Апокрифический, неортодоксальный характер визионерской легенды тоже вполне соответствовал особенностям его человеческого склада и писательского темперамента.

Примечательны с точки зрения визионерских интересов Вен. Ерофеева его произведения 1960-х годов — частично сохранившийся текст под названием «Благовествование» и всемирно известная поэма «Москва-Петушки». Оба произведения роднит широкий пласт включений, цитирующих или стилизующих библейский текст, использование христианской пророческой топки, мотив коммуникации реальностей — высокой и низкой, сакральной и земной.

В небольшом по объему «Благовествовании» (текст сохранился не полностью) визионерские мотивы играют заметную роль. Сюжет произведения — концентрированное и стилизованное описание откровения главному герою небесных таинств в ходе его путешествия по инореальности в сопровождении гида-Сатаны, воплощающего дух бунтарства и познания. В самом общем виде он соответствует визионерскому канону странствия души. Бесплотно, бестелесно герой совершает путешествие за грань земной жизни. Вторая главка описывает «экскурсию» в Ад. Третья на время переносит героя в иные пределы, где ему суждено пройти через искушение и познать радости телесной любви, от которых он в последнее мгновение отрекается. Это никак не поименованное пространство явно отличается от Ада и по своему промежуточному положению может ассоциироваться с Чистилищем. Однако уже здесь видно, сколь сложны и напряженны отношения между ерофеевским текстом и сакральным каноном. Духовидца ждет искушение плотскими страстями, представленное в пародийно-стилизованном виде. Такого рода травестия даст о себе знать позже в «Москве-Петушках», и третья главка «Благовествования» во многом предваряет знаменитый эпизод поэмы с «блудницей с глазами, как облака» [Ерофеев, 1995; 58], где эротический сюжет выстроен с помощью узнаваемой библейской топики. И, наконец, четвертая главка переносит действие прямо к престолу Господню, где, богохульствуя, герой-визионер навлекает на себя гнев высших сил, которые и выдворяют его за пределы горнего мира.

Заканчивается текст тоже вполне традиционно для визионерского канона — возвращением в земную юдоль, обретением утраченной на время телесности: «И, мятежное дитя, я очнулся в том самом образе, который утратил было в семье небожителей. И снова увидел землю, которую вечность назад покинул, и сам не узнанный никем, никого не узнал» [Ерофеев, 1997; 147]. На пророческом обращении переродившегося героя к встречным отрокам текст обрывается.

Первое, что обращает на себя внимание, — травестийный характер повествования. Ерофеев легко смешивает высокое и низкое, меняет их местами. Впрочем, как и в позднейшей

постмодернистской прозе, пародийное начало в «Благовествовании» не становится ни признаком, ни приемом отрицания литературного или религиозного канона. Ерофеев лишь находит ключ к его взламыванию, остранению и одновременно оживлению. В. Муравьев в предисловии к «Москве-Петушкам» назвал этот прием «противоиронией»: «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливает серьезность — но уже без прямоты и однозначности» [Муравьев, 1990; 8]. Объектом поэтической деконструкции в «Благовествовании» становится, как это видно из приведенных цитат, и христианская эсхатологическая модель.

Откровение, лежащее в основу сюжета, может быть названо визионерским с одной оговоркой — с самого начала и затем в значительной степени инореальность в «Благовествовании» проявляет себя не столько через визуальное, сколько через аудиальное начало, через звуки и голоса. Слуховое восприятие духовидца явно обострено, и откровение имеет форму в еще большей степени звучащего слова, чем видения. Визуальное начало, напротив, сведено к минимуму: «И я поднял голову, и ничего не видел кроме тьмы», и далее — «Так говорил тот, кому я внимал и кто не хотел быть зримым...» [Ерофеев, 1997; 139] и т. д.

Здесь следует выяснить, можем ли мы включать «голоса», которые слышит персонаж, в круг визионерской топики, коль скоро они имеют иную сенсорную природу и обращены не к глазу, а к слуху. На наш взгляд, смело можем. Аудиальный характер коммуникации двух миров не является для визионерской традиции чем-то экзотичным. Не случайно Вл. Соловьев отметил: «Хотя, как показывает само слово, под видениями разумеются преимущественно явления зрительного характера, но с ними нередко соединяются неразрывно и восприятия других чувств, в особенности слуха. Слуховые явления этого рода, большею частью сопровождающие видения, иногда происходят независимо от зрительных образов (так называемые голоса)» [Соловьев, 1892; 250]. Визионерская легенда сохранила множество примеров, когда духовидцы не только видели, но и слышали потусторонний мир. «Гласу Божьему» внимал ветхозаветный Моисей на горе Синай, голоса святых побуждали к действию Жанну д'Арк и т. д.

Интересно, что жанровый канон при этом закрепил в своем названии первенство зрительных ощущений, а не слуховых. Если даже рассматривать «голоса» как отдельный психофизический феномен, то в истории культуры они лишь часть визионерской легенды, литература не знала отдельного жанра «голосов». Поэтому и мы будем дальше включать «голоса» в круг визионерской образности. Тем более, что визуальная составляющая в переживаниях ерофеевского духовидца тоже вполне заметна и развивается в гармоничном единстве со слуховыми откровениями. Так, странствие души героя будет сопровождаться чисто визионерскими встречами с ангелами. Присутствуют в тексте и описания увиденного потустороннего мира. Выразительная картина складывается из детальных описаний цвета и фактуры преисподней: «...и раскованный взгляд блуждал среди мрачных теснин, и дымные факелы озаряли утесы оловянным мерцанием, и на бледные щеки каждого из поверженных ангелов бросали они сто тридцать фиолетовых бликов» [Ерофеев, 1997; 140].

И все же ошутимое ослабление визуального начала в «Благовествовании» требует комментария. Не случайно манифестация инореальности осуществляется здесь через звук. Инореальность незрима, в первую очередь, потому, что бесплотна. Потусторонний мир в восприятии духовидца — это мир, освобожденный от плоти: «...и опрокинулся небосвод, и в нем растворились ликующие наши тела, отрешившись от бремени измерений» [Ерофеев, 1997; 140]. Откровение описывается как торжество духа, пришедшее на смену диктату плоти, определившему земное существование героя. Причаститься небесных тайн душа героя может лишь эмансипировавшись, отрешившись от телесной оболочки.

Заметное место визионерская топика занимает и в самом известном произведении Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», которое М. Липовецкий назвал «переходным мостиком от духовного учительства русской классики к безудержной игре постмодернизма» [Липовецкий, 1992; 217]. Ее характер здесь еще более изошрен и многозначен, хотя по существу писатель развивает многое, что было намечено уже в «Благовествовании». Через всю поэму проходит мотив коммуникации двух реальностей.

Осуществляется это взаимодействие в сознании героя особого типа: подобно древним пророкам и визионерам, Веничка на протяжении всего хода событий «держит связь» с инореальностью, в частности — ведет пространные диалоги с Богом и ангелами. Эта диалогическая сторона текста примечательна сама по себе. Среди традиционных визионерских текстов довольно часто встречались такие, заметную роль в которых играет именно диалог визионера с высшими силами. Визионеру может явиться ангел и, отвечая на вопросы христианского подвижника, в беседе раскрыть тайны потустороннего мира. Основное содержание в таких памятниках составлял не показ картин потустороннего мира, но рассказ о нем. Например, в древнерусском «Извещении Макарию Египетскому», сюжет которого строится на явлении ангела подвижнику среди пустыни, показ инореальности фактически замещен вопросно-ответными пассажами, в которых и рассказывается об устройении горнего мира и посмертном бытии души [Волкова, 2006; 885–890].

Впрочем, нетривиальный авторский подход к визионерской топике уже с первых строк поэмы бросается в глаза читателю. Уже очень облик пьяненького Венички с глазами, полными «всякого безобразия и смутности» [Ерофеев, 1995; 25], отличается от привычных портретов пророков и пустынников, удостоивавшихся небесных откровений. Натуралистические описания веничкиного «безобразия» выглядят совсем не свято. А с другой стороны, измененное состояние сознания, как уже говорилось, атрибут жанра, и опьянение Венички здесь лишь вариация на знакомую тему. Фантазмагорические, носящие карнавальныи характер происшествия, лежащие в основу сюжета поэмы, носят отчетливо галлюцинаторный характер. Как заметил М. Альтшуллер, если подъезд, «в котором был распят Веничка, тот самый, в котором он проснулся утром, чтобы идти к Курскому вокзалу... то он и не выходил никуда. Все, что произошло с ним, — это мгновения перед смертью, кошмары меркнувшего сознания, видения умирающего» [Альтшуллер, 1996; 77]. В общем же контексте произведения, как справедливо отмечает О. В. Богданова, деконструируется установившаяся в культуре граница между Героем и маргиналом: «Пьянство Венички не только не мешает, но скорее

способствует причисленности его к миру героев (по Ерофееву) „положительно положительных“, в числе которых оказываются не только собутыльники, но и ангелы (с. 21), и дети (с. 157–158), и Антон Чехов (с. 143), и Модест Мусоргский, „весь томный, весь небритый“, который, бывало, леживал „в канаве с перепую“ (с. 81), и Фридрих Шиллер, который „жить не мог без шампанского“ (с. 81), и „алкоголик“ и „алкаш“ „тайный советник“ Иоганн фон Гете, у которого „руки... как бы тряслись“ (с. 86) и многие другие» [Богданова, 2004; 43].

Динамика визионерских мотивов меняется к финалу произведения. Чем больше пьет Веничка, тем более фантастической становится окружающая его действительность. Начиная со 105-го километра поездка превращается в череду галлюцинаторных встреч. Открывает ее встреча со Сфинксом: «Чуть только я забылся, кто-то ударил меня хвостом по спине. Я вздрогнул и обернулся: передо мною был некто, без ног, без хвоста и без головы» [Ерофеев, 1995; 131]. Начало паники потерявшегося Венички еще сохраняет какую-то связь с визионерскими константами предшествовавших глав: инореальность почти незрима, но от этого не менее властна. Однако характер видений меняется, становится все более хаотичным: вместо Господа «в синих молниях» и ангелов появляются персонажи, населяющие совсем иные культурные поля (Сфинкс, Княгиня, камердинер Петр, Митридат, «двое этих верзил со скульптуры Мухиной») [Ерофеев, 1995; 148]. Кротость сменяется агрессией («Он (Сфинкс. — *Н. Ш.*) опять рассмеялся и опять ударил меня поддых» [Ерофеев, 1995; 132], «И рабочий ударил меня молотом по голове, а потом крестьянка — серпом по ..цам» [Ерофеев, 1995; 148]). Место сакральной визионерской топки заступает болезненный горячечный кошмар, длящийся вплоть до финального пробуждения на московском перроне, где сокрушенный Веничка уже не услышит, а только вспомнит небесные голоса: «„Почему же ты молчишь?“ — спросит меня Господь, весь в синих молниях. Ну, что я ему отвечу? Так и буду: молчать, молчать...» [Ерофеев, 1995; 150].

В поэме, в отличие от «Благовествования», визионерские мотивы не носят сюжетобразующего характера, но в виде отдельных включений вводятся в историю вполне, вроде бы,

земную и даже приземленную. Интересно, что появляться они могут в связи с самыми, на первый взгляд, непримечательными бытовыми деталями, которые лишь при ближайшем рассмотрении находят параллели в сфере эсхатологии. В результате трудный путь пьяницы Венички в Петушки оказывается выстроен по модели мытарств, не только в ставшем уже привычном переносном, но и в прямом смысле. Среди таких деталей — символика числа «сорок», значение которой в поэме уже было отмечено в исследовательской литературе [Курицын, 1992; 298]. В самом начале повествования Веничка вспоминает, как «проснулся утром в чьем-то неведомом подъезде»: «...оказывается, сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету снизу сороковую, прижал к сердцу чемоданчик — и так и уснул» [Ерофеев, 1995; 19]. Согласно христианской эсхатологии, после смерти душа человека поднимается по «лестнице», состоящей из сорока ступеней, каждая из которых становится испытанием для души. Пройти лестницу мешают грехи и помогают — праведные деяния, совершенные при жизни.

К наблюдениям В. Курицына следует добавить еще одну эсхатологическую деталь. В эсхатологии различных систем был известен такой способ определения посмертной судьбы, когда сердце (душа) после смерти взвешивается на весах [Мифы народов мира, т. 1, 1987; 234]. Мотив весов также встречается в поэме: «Неужели так трудно отворить человеку дверь и впустить его на три минуты погреться? Я этого не понимаю... Они, серьезные, этого не понимают, а я, легковесный, никогда не пойму... Мене, текел, фарес — то есть, как взвешен на весах и найден легковесным, то есть „текел“... Ну и пусть, пусть... Но есть ли ТАМ весы или нет — все равно — на ТЕХ весах вздох и слеза перевесят расчет и умысел. Я это знаю тверже, чем вы что-нибудь знаете» [Ерофеев, 1995; 151]. Потусторонний характер весов подчеркивается крупно выделенными местоимениями «ТАМ» и «ТЕХ», выводящими образ весов за пределы земного, посюстороннего состояния Венички.

Примечательны в приведенных цитатах не только сами отсылки к эсхатологическому канону, любопытны те позиции, которые цитируемые фрагменты занимают в тексте поэмы. Оба

отмечают так называемые «сильные позиции» текста — начало и конец. Так, мотив «лестницы» вводится в самой первой главе «Москва. На пути в Курскому вокзалу», предваряя тем самым сюжет странствий и мытарств Венички. В то время как мотив погусторонних весов появляется в финале, в предпоследней главе «Петушки. Садовое кольцо», непосредственно предшествуя лишь встрече Венички со своими мучителями. Здесь закольцовывается, конечно, внешний сюжет — физическое путешествие Венички в сторону Петушков и обратно (ирония заглавия, включающего слово «кольцо» и сопрягающего две полюсные географические координаты текста — Петушки и Москву, — понятна). Но завершается и внутренний, «эсхатологический» сюжет, связанный с устремленностью сознания Венички за пределы земного существования — «ТУДА», где «вздых и слеза перевесят расчет и умысел».

Связь с мировой визионерской традицией поддерживается в поэме Вен. Ерофеева и благодаря аллюзиям к «Божественной комедии» Данте. Характер и границы этого влияния в позднейшей поэме в настоящее время еще не прояснены окончательно. Так, в комментариях к поэме Ю. Левина и Э. Власова не зафиксировано каких-либо отсылок к этому произведению, кроме единственной возмущенной реплики Венички, обнаружившего по возвращении из тамбура кражу «маленькой» в главке «43-й километр — Храпуново»: «Не всякая простота — святая. И не всякая комедия — божественная» [Ерофеев, 1995; 75]. С другой стороны, имя великого итальянца неоднократно встречается на страницах записных книжек 1960-х годов [Ерофеев, 2005; 26, 451, 576], а в исследовательской литературе неоднократно указывалось на родство двух текстов на уровне структуры (мотивы Ада, Рая, Чистилища) и жанрового обозначения (поэма). Своеобразным посредником дантовского влияния в последнем случае становятся «Мертвые души» Н. В. Гоголя, названные поэмой вслед за «Божественной комедией» Данте.

Остановимся на одном эпизоде поэмы, который наиболее приближен к визионерскому канону. Это знаменитый диалог Венички с Господом о стигматах святой Терезы: «И весь в синих молниях, Господь мне ответил:

— А для чего нужны стигматы святой Терезы? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!» [Ерофеев, 1995; 30].

Примечателен образ католической святой Терезы Авильской, имя которой уже упоминалось в первой главе учебного пособия. Широкою известность приобрели ее мистико-богословские сочинения, в которых описывались видения: так, ей являлись Иисус Христос и херувим, проткнувший ей сердце огненным мечом. Последняя деталь перекликается еще и с кровавой развязкой поэмы: «И вот тут случилось самое ужасное: один из них, с самым свирепым классическим профилем, вытащил из кармана громадное шило с деревянной рукояткой; может быть, даже не шило, а отвертку или что-то еще — я не знаю. Но он приказал всем остальным держать мои руки, и как я ни защищался, они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего» [Ерофеев, 1995; 158]. По устоявшемуся мнению, которое нет оснований оспаривать, финал поэмы содержит скрытую отсылку к роману Ф. Кафки «Процесс». Однако, как нам представляется, свое влияние на формирование финальных образов (с элементами трагедии опять же) мог оказать и сюжет видения св. Терезы, запечатленный в целом ряде произведений европейского изобразительного искусства, которые вполне могли быть знакомы эстету и эрудиту Ерофееву. Едва ли автор «Москвы-Петушков» был знаком в 1960-е с книгами св. Терезы, однако биография ее была ему известна из бесед с Натальей Трауберг. «Помню, мы много говорили о Боге, я ему рассказывала про святую Терезу, так неожиданно для меня откликнувшуюся потом в поэме», — читаем мы в воспоминаниях переводчицы [Про Веничку, 2008; 83]. Имя Терезы Авильской упоминается и в записных книжках 1960-х годов в выписках на тему испанской культуры [Ерофеев, 2005; 100].

Визионерское начало эпизода подчеркивается появлением конкретно-чувственной детали, формирующей образ веничкиного собеседника — «весь в синих молниях». Так же как и в «Благовествовании», Ерофеев описывает потусторонний мир, акцентируя свет и цвет. Сама словесная формула заимствована

из Библии. Известно, что «в синих молниях» Господь предстает в тексте новозаветного Откровения (Откр. 4:5). Место индивидуализированного описания увиденного занимает готовая формула. И надо сказать, что формульность отмечала бытование визионерского канона с самого начала. Выше уже говорилось, что признаком истинности видения было соответствие его образов тем, которые были прежде узаконены традицией. Готовые канонические формы в изображении потустороннего мира и небесных сил играли заметную роль в деле словесного оформления последующих видений. А. Я. Гуревич писал: «Он (человек Средневековья. — Н. Ш.)... в своем интимном мистическом опыте находил образы и ситуации, о которых ему толковали приходской священник и странствующий проповедник и которые он видел изображенными в церкви и в соборе. Когда матери Гвиберта Ножанского явилась Святая Дева, то оказалась она подобной Деве Шартрского собора; слепой крестьянин, зрение которого восстановила святая Фуа, узнал ее в видении, так как она во всем соответствовала статуе Мадонны из собора; юный монах из Монтекассино понял, что душу его умершего брата уносит архангел Михаил, — ведь он увидел его „точно таким, каким обычно изображают архангела художники“» [Гуревич, 1990; 163–164]. Однако с учетом того, что ореол синих молний — единственная деталь, обращенная собственно к зрению, эта формульность подчеркивает и особый, неоднозначный характер визионерских мотивов у Ерофеева. Их конкретно-чувственная составляющая, обязательная для того, чтобы речь могла идти именно о видениях, чаще всего минимальна. Поэтому ряд визионерских элементов текста может быть прочитан и в переносном смысле, воспринят в качестве речевых стилизаций, книжных оборотов, населяющих сознание Венички.

Основными посредниками, связывающими текст Вен. Ерофеева с визионерской традицией, являются вполне определенные пласты книжности (если личный визионерский опыт сам автор отрицал, то колоссальный читательский опыт Ерофеева отрицать было бы невозможно). С одной стороны, это тексты сакрального характера, Ветхий Завет и Евангелия, книги по истории богословия (выписки из таких источников составляют заметную часть

записных книжек этого периода), с другой — литературные аллюзии собственно визионерского или риторического характера. О последних скажем особо. Как уже говорилось выше, даже и в светской литературе Нового времени мотив видения появлялся нередко, порой заметно высвобождаясь от религиозно-дидактического контекста, но неизбежно сохраняя с ним генетическое родство. Много читавший Ерофеев должен был регулярно сталкиваться с такой поэтической инерцией. Пример подобного «скрытого» воздействия визионерской традиции в ее риторической ипостаси демонстрирует одна из выписок, сделанных Ерофеевым в начале записной книжки 1969 г. — 1970-х годов (то есть в период написания поэмы «Москва-Петушки»):

«У Баратынского:

„Есть бытие, но именем каким

Его назвать — ни сон оно, ни бденье...“ [Ерофеев, 2005; 586].

Примечательны уже эти первые строки, содержащие в себе мотив пограничного состояния сознания. Но и все стихотворение «Последняя смерть» (1836), из которого сделана выписка, своим сюжетом имеет пророческое видение и начинается с его поэтического описания:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье:
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье.
Он в полноте понятия своего,
А между тем, как волны, на него
Одни других мятежней, своенравней,
Видения бегут со всех сторон:
Как будто бы своей отчизны давней
Стихийному смятенью отдан он.
Но иногда, мечтой воспламененный,
Он видит свет, другим не откровенный
[Баратынский, 1989; 137–138].

Подобными эпизодами изобилвала русская романтическая поэзия, и, думается, они сыграли не последнюю роль в формировании визионерских включений ерофеевской прозы.

Вообще, интерес Вен. Ерофеева к риторической стороне высказывания, к стилю и стилизации заметен на материале всего написанного в 1960-е. Так, в записных книжках корпус записей христианской, религиозной тематики можно соотнести с тремя основными типами. Это либо записи энциклопедического, фактографического характера (списки имен, периодизация и пр.), либо выписки из западной богословской литературы (от Августина до современных Ерофееву католических и протестантских священников), либо, наконец, отдельные фразы из Священного Писания, показательные для библейского стиля вообще. Среди этих фрагментов практически отсутствуют отсылки к конкретным сюжетам и притчам Ветхого и Нового Заветов, которые, как правило, вызывают наибольший интерес и чаще всего цитируются. Выписок же стилистического характера, напротив, много и среди записей на бытовые и литературные темы (яркие выражения, остроты, бонмо и т. п.).

С другой стороны, визионерское начало поддерживается в поэме порой самыми нетрадиционными способами. Сама метафорика текста в ряде случаев оказывается на границе визуализации. Таков, например, образ родины в главке «42-й километр — Храпуново», который в равной степени может быть прочитан как визуальный образ или как крайняя степень риторического накала повествования: «Я пошел в вагон. <...> На меня, как и в прошлый раз, глядела десятками глаз, больших, на все готовых, выползающих из орбит, — глядела мне в глаза моя родина, выплзшая из орбит, на все готовая, большая» [Ерофеев, 1995; 74]. Примечательно, что абстрактное понятие «родина» приобретает в этом эпизоде несвойственные ему конкретно-чувственные очертания и измерения (большая, с десятком глаз и т. п.), а мотив «глядения» еще усиливает апелляцию к визуальному началу. Метафора словно бы получает зримое воплощение.

Обилие аллюзивных и стилизаторских элементов визионерской мотивики, носящих в поэме такой неканонический или очень опосредованный, «приблизительный» вид, лишь подчеркивает ее пограничный характер, заметный по сравнению с травестийным «Благовествованием». Показательны те оговорки, к которым приходится прибегать исследователям, предпринимающим

попытки выявить эсхатологическую топику поэмы. Так, Вячеслав Курицын, например, указывая на важные совпадения ряда мотивов поэмы с эсхатологическими христианскими представлениями, анализ конкретных совпадений вынужден предварить пассажем, свидетельствующим о не менее многочисленных, по видимому, несовпадениях: «Было бы наивно рассчитывать, что поэма „Москва-Петушки“ строго повторит структуру загробных странствований души: абсолютной точности трудно добиться даже специально» [Курицын, 1992; 298].

Критик прав. Существование визионерских мотивов в пространстве «Москвы-Петушкова» отмечено явной парадоксальностью. С одной стороны, они присутствуют, ощущаются читателем, вычленяются исследователем в самом обобщенном, правда, виде. С другой стороны, попытки сопоставить их с визионерским канонem (в форме богословского догмата или научного описания — в равной степени) сталкиваются с целым рядом трудностей. В сопоставлении с канонem визионерская топика Ерофеева оказывается откровенно неканонической, дробной, условной, риторичной. Со стихией речевой и образной игры она связана едва ли не в большей степени, нежели с визионерским канонem в его религиозно-дидактическом ключе. Регулярно обнаруживая визионерские «означающие», исследователь не менее регулярно натывается на отсутствие ожидаемого религиозно-дидактического «означаемого», которое, напротив, может «всплыть» в связи с какой-нибудь совсем прозаичной деталью, вроде лестницы в подъезде. Такого рода постмодернистская провокационность — заметное свойство ерофеевской прозы. Та же поэма «Москва-Петушки» в зависимости от степени искушенности читателя и его знакомства с разными культурными традициями может быть прочитана (и прочитывалась в разных источниках) как апология христианства или как богохульство, как образец литературной энтропии или претекст нового литературного направления, наконец, как произведение о пьянстве, или, напротив, текст, разоблачающий пьянство (известно, например, что в «издательском каталоге УМСА-PRESS МП („Москва-Петушки“. — Н. III.) была охарактеризована как „поэма-гротеск“ об одной из самых страшных язв современной России — о повальном,

беспробудном пьянстве изверившихся, обманутых людей» [Бавин, 1995; 8]) и т. д. Для каждой из этих интерпретаций найдутся в тексте поэмы аргументы, и каждая может быть с долей успеха доказана. Однако ни одна из них не является единственно адекватной, исчерпывающей и «правильной». Многосоставность, многоначальность прозы Ерофеева не исчерпывается насыщенными интертекстуальными связями, но проявляется в самых глубинных слоях текстопорождающих стратегий и всецело отвечает «принципу дополнительности», во многом определившему особенности постклассического мышления. Согласно этому принципу, сформулированному впервые Н. Бором в 1920-е годы применительно к квантовой физике, противоречивые суждения не исключают, а дополняют друг друга, и адекватное описание объекта в его целостности возможно именно с использованием взаимоисключающих терминов или языков [Налимов, 1974; 119]. Это свойство письма обладает здесь заметным деконструирующим зарядом, расшатывающим изнутри любую догматику и диктатуру, препятствующим концептуализации онтологических открытий героя, которая в художественном мире Ерофеева приравнивалась бы к их омертвлению. Последнее обстоятельство, как нам кажется, и объясняет особый парадоксализм в бытовании визионерских мотивов в прозе Вен. Ерофеева 1960-х годах.

§ 2. Поэтика призрачности в прозе А. Битова

Мотив видения в литературе второй половины XX века — это не только прямые или пародийные отсылки к канонической модели. В сферу внимания тут неизбежно попадают (конечно, при соблюдении всех необходимых различий) и поэтика призрачности, и разного рода ответвления и варианты визионерской топике. Некоторые направления ее мутаций можно рассмотреть на примере прозы А. Битова. Если в своей традиционной форме мотив видения с его эсхатологическим звучанием и аксиологической заданностью появляется здесь не так уж часто (хотя и такое бывает, например, в рассказе «Вид неба Трои», о котором будет сказано ниже), то преломления в виде мотивов призрачности или поэтического видения занимают в ней заметное место.

О поэтике призрачности в связи с видениями мы вспомнили не случайно. Русское слово «призрак» восходит к древнерусскому глаголу «зрети» в значении «видеть». Призраки — это видения или потусторонние образы, то, что видится, мерещится или представляется воображению. Так сказать, этимологически «призрачность» может быть отнесена к комплексу визионерских мотивов. Выходцы с «того света», потусторонние гости, как уже говорилось в предыдущей главе, нередко появлялись в фольклорных и мифологических визионерских преданиях. В литературе этот мотив получил большое распространение среди авторов готического романа, у западноевропейских и русских романтиков и закрепился в значении зримой манифестации каких-либо нематериальных, бесплотных сил. Интересна особенность призрачности, которая выделяет ее среди других элементов визионерской топики: она и родственна видению, и противопоставлена ему. И то, и другое суть явления оптического характера. Но оценка их различна. Если видение в средневековой культуре традиционно воспринималось как элемент иной, но все-таки реальности, то «призрак» в литературе Нового времени — это часто лишь видимость, лишенная онтологического подкрепления, «нечто вымышленное», «нечто нереальное, обманчивое», «преходящее брэнное, не имеющее вечной ценности» [Словарь языка Пушкина, 1959; 734–735].

Распространению «призрачной» темы в литературе способствовало формирование в Новое время особого типа художественного сознания, которое испытывало все меньше интереса к подражанию природному миру и все больше тянулось к воплощению (в слове, звуке, цвете и т. п.) образов, рождающихся в сознании художника-творца (в терминологии М. Ямпольского — «репрезентация»). Становление репрезентации описывается М. Ямпольским как «постепенное вытеснение материальных, ремесленных аспектов культуры и их замещение идеальностью образов» [Ямпольский, 2007; 6–7]. В своей монографии Ямпольский именует носителя архаического художественного сознания художником-ткачом и противопоставляет ему художника-визионера, следующего новой стратегии творчества, воспроизводящего образы собственного сознания или

воображения. Анализируя различные явления мировой культуры с точки зрения полемики двух типов художественного сознания, Ямпольский видит воплощение первой, «ткаческой», стратегии, например, в истории и архитектуре Рима. Оппозицией укорененному в природном и историческом ландшафте Риму становится призрачный Петербург, «„парадиз репрезентации“, фиктивно гармонизирующий хаос русской реальности» [Ямпольский, 2007; 11]. Не случайно местом повышенной концентрации призрачной поэтики становится именно «петербургский текст» русской литературы: это и «Медный всадник» А. С. Пушкина, и «Невский проспект» Н. В. Гоголя, и гротесковый Петербург Ф. М. Достоевского, и фантастический — А. Белого и т. д.

Образ «прекрасного видения» на болотистых берегах Невы Петербург принял еще до закладки первого камня. Город рождается как репрезентация, проекция на конкретный ландшафт идеального концепта, появившегося в сознании государя Петра I: «...„прежде“ здесь была топь, чащоба или пустота, а теперь великолепный град. Град этот в контексте петербургского мифа возникает как чудо, порождение духа, а не рук человеческих» [Ямпольский, 2007; 251]. Визионерское начало быстро становится константой «петербургского текста». Характерный пример — заметка К. Н. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814), по мнению М. Ямпольского, послужившая одним из источников «Медного всадника» А. С. Пушкина. Батюшков «воспроизводит визионерскую ситуацию основания города „наоборот“. Он... „предается сладостному мечтанию“, а именно видению того места, на котором сейчас находится Петербург, до его основания» [Ямпольский, 2007; 252]. Текст «Прогулки» достаточно сложен, т. к. «видение Петра дано Батюшкову в его собственном видении» [Ямпольский, 2007; 253]: «Вчерашний день, поутру, сидя у окна моего с Винкельманом в руке, я предался сладостному мечтанию, в котором тебе не могу дать совершенно отчета; книга и читанное мною было совершенно забыто. Помню только, что, взглянув на Неву, покрытую судами, взглянув на великолепную набережную, на которую, благодаря привычке, жители Петербургские смотрят холодным оком, — любясь бесчисленным народом, который волновался под моими окнами, сим чудесным смешением

всех наций, в котором я отличал Англичан и Азиатцев, Французов и Калмыков, Русских и Финнов, я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом и брусникою; ближе к берегу — лачуга рыбака, кругом которой развешены были мрежи, невода и весь грубый снаряд скучного промысла...

И воображение мое представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные! Из крепости Нюсканц еще гремели Шведские пушки; устье Невы еще было покрыто неприятелем, и частые ружейные выстрелы раздавались по болотным берегам, когда великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все Художества, все Искусства. Здесь Художества, Искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота» [Батюшков, 1934; 322–323].

Позже визионерская составляющая петербургского мифа становится стимулом особого интереса к нему в постклассической русской литературе. Один из авторитетных исследователей русского постмодернизма М. Эпштейн отмечает «инореальный» акцент в самой архитектуре города, с самого начала опиравшейся не на местный, а на европейский стиль: «Европейские зодчие работали там в отстранении от тех реальностей, где эти стили исторически слагались, строили новый Рим и новый Амстердам среди финских болот... в нем все эти стили приобретают постмодерное измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к некой отсутствующей реальности. „О, не верьте этому Невскому проспекту! Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!“ (Гоголь, „Невский проспект“») [Эпштейн, 2000; 87].

Поэтика призрачности ярко заявила о себе в прозе ленинградского/санктпетербургского писателя А. Битова, чье творчество на несколько десятилетий совпало с периодом становления и активного развития постмодернистской литературы. Начиная с самого раннего времени, т. е. с 1960-х годов, она появляется в целом ряде текстов, составляя заметное отличие битовского художественного мира. С той или иной степенью

эксплицитности мотивы призрачности, иллюзорности, видений встречаются, например, в романе «Пушкинский дом», новелле «Вид неба Трои», повести «Человек в пейзаже». И это закономерное: по справедливому замечанию О. В. Богдановой, творчество Битова в целом — «единый и целостный „макротекст“, развивающий единые тенденции, рассматривающий сходные проблемы» [Богданова, 2004; 94].

Хронологически первый в этом ряду — программный «Пушкинский дом» (1971). Действие романа разворачивается в один из 1960-х годов в Ленинграде. В центре повествования интеллигентный филолог, научный сотрудник Института русской литературы, известного также как Пушкинский Дом, Лева Одоевцев. Повествование складывается из прихотливо организованных и переплетенных рассказов об истории семьи Левы (потомка князей Одоевцевых), его личностном становлении, сложных отношениях с роковой возлюбленной Фаиной, не менее роковым другом-врагом Митишатьевым и, наконец, об одном праздничном дежурстве в Пушкинском Доме с учиненным погромом и заметанием следов.

Само слово «видение» встретится в романе только один раз и лишь в рамках сравнительного оборота: в эпизоде, когда inferнальный Митишатьев запугивает Леву Одоевцева: «Лева остался, чувствуя себя совершенно разбитым и больным. Он не мог себе объяснить, что же произошло и не померещилось ли ему все это. Он уснул вскоре тяжелым сном и наутро попросту отогнал от себя все, как мираж и видение» [Битов, 2000; 235]. Однако при ближайшем рассмотрении в тексте обнаруживается целый комплекс мотивов, непосредственно связанный с интересующей нас темой. Уже в приведенном отрывке обращает на себя внимание контаминация близких по значению слов «сон», «видение» и «мираж». В целом же в «Пушкинском доме» круг семантически близких мотивов окажется шире: таковы мотивы сна, призрачности, миражности, морока и мечты.

Существование Левы Одоевцева лишено цельности, отмечено все более обнажающимся на протяжении романа раздвоением, расколом между внешним и внутренним, жизнью и сознанием. Одно из самых заметных мест в умственной жизни Левы

занимают готовые, заимствованные или заученные образы. Разнообразные мечтания Левы описываются подробно. Примечательно, что Битов акцентирует их зрительную составляющую. Так, не просто образ отца, но «изображение отца» будет фигурировать в одном из мечтаний [Битов, 2000; 22], место действительности в сознании Левы занимают «картинки», которые тот «намечтал» [Битов, 2000; 55]. Мечтания суть естественный способ существования для Левы Одоевцева. Вплоть до самого финала романа герой откровенно выпадает из действительности: «Лева бродил по коридорам, был остроумен, элегантен — тени коридоров, тени людей, сон. Гораздо ярче была реальность вспыхивающих, обрамленных чернотой беспамятства картин. Он там продолжал жить, а сегодняшний день вяло снился ему» [Битов, 2000; 391]. Весь комплекс мотивов в целом встроено в общую картину симулякративного мироощущения главного героя, от которого жизнь-как-она-есть заслонена разнообразными чужими, готовыми образами.

Любопытна трансформация, которой подвергается мотив видения в романе. Он заметно обособляется от архаической модели. Видение здесь — вовсе не манифестация сверхчувственной инореальности в бытовую, эмпирическую реальность (как это было в традиционном жанре). «Картинки» Левы, готовые социокультурные образы, как раз и заслоняют от героя существование «истинной реальности». Мотив обнажает свой характер «приема», инструмента, аксиологическую доминанту. Он призван означить сомнение в подлинности, состоятельности той реальности, на которую стремится опереться сознание героя, провести черту между «реальностью истинной» и «реальностью ложной» (в то время как кругозор автора выходит за рамки этой классической дихотомии в поле постмодернистской множественности, и реальность начинает в пространстве романа усложняться, слиться, см., например, вариативные эпилоги в финале романа).

Поэтика призрачности связана с одной из важнейших тем «Пушкинского дома» — противопоставлением подлинности и иллюзорности в духе традиций классической русской литературы. Можно предположить, что именно гипертекст русской классики стимулировал его проникновение в роман и обусловил

непрямой, опосредованный характер его проявления. Возможными посредниками здесь являются как поэма А. С. Пушкина «Медный всадник», в которой визионерская топика представлена достаточно заметно и которая неоднократно цитируется в романе Битова, так и в целом весь «петербургский текст» русской литературы с его конститутивными мотивами миражности и иллюзорности.

Другое обличие, в котором мотив видения часто предстает в литературе послепетровского времени, — поэтические видения. Своими корнями этот тип уходит в романтическую культуру, в особый слом, пришедшийся на рубеж XVIII–XIX веков, перекроивший прежние отношения поэзии и религиозности и породивший образ поэта-пророка. В русской культуре этот тип укоренился еще в пушкинскую пору и в пушкинском же «Пророке» нашел свое самое, может быть, знаменитое воплощение.

Популярность этого мотива обусловила ситуацию, когда его упоминание — почти общее место любого разговора о романтической поэзии. Однако, взятый в аспекте визионерства, мотив поэтического видения, как кажется, сулит исследователям еще много интересного. В современной литературе он встречается ничуть не реже, чем в классической.

Романтический образ поэта-пророка не просто входит в кругозор Битова, но приобретает особое значение в битовских текстах. Так, главная и чуть ли не единственная научная статья Левы Одоевцева носит название «Три пророка» и вся выстроена вокруг интересующего нас сюжета (эта вымышленная автором статья даже включена в текст романа в виде пересказа в приложении ко второй части романа). Кроме того, центральное значение этот мотив приобретает в новелле «Вид неба Трои». Коллизия новеллы отсылает к проблематике, связанной с вопросами искусства. Образный ряд освещает одну из самых устойчивых тем литературы Новейшего времени: тайна творчества и судьба художника, взаимоотношения поэтического и бытового, литературы и жизни.

Хронотоп повествования, с одной стороны, содержит приметы современности, включает узнаваемые детали быта XX века. С другой стороны — новелла овеяна влияниями более ранних

литературных эпох, начиная с самой античности. Большую роль в формировании текста играет использование образности особенно чувствительных к визионерской топике эстетических парадигм — романтизма и модернизма. К романтизму восходят, в первую очередь, мотивы творчества, судьбы художника, двоимирия. В модернистском ключе исходное романтическое противопоставление быта и бытия значительно усложняется, трансформируется в многомирие, в хитросплетение множества реальностей, взаимно отражающих друг друга. В тексте обращают на себя внимание модернистски маркированные мотивы зеркала, лабиринта, нелинейного течения времени.

Значение мотива призрачности подчеркивает эпиграф: «Как вспышка молнии, // Как исчезающая капля росы, // Как призрак — // Мысль о самом себе» [Битов, 1988; 311]. Однако здесь он имеет иной характер, нежели в «Пушкинском доме». Если в романе призрачность носит негативный характер, то в новелле эмпирическая и поэтическая реальности вступают в гораздо более сложные отношения.

В повествование включены две фабульные линии: молодой писатель отыскивает другого, уже достигшего славы на склоне лет, и выслушивает его своеобразную исповедь. Монолог Урбино Ваноски и обрамляющий комментарий рассказчика составляют сюжет новеллы. Наиболее прямо визионерское начало представлено в истории Урбино Ваноски. Судьба является ему, еще юному тогда, в виде толстяка в парке, который пророчит будущее. Эпизод с толстяком демонстрирует два важных для нашей темы момента:

- диалог варьирует старинный мотив договора с дьяволом;
- собеседник Ваноски представляет собой фигуру потустороннего мира, и встреча с ним накладывает особый отпечаток на дальнейшую судьбу Ваноски.

Описание встречи сочетает в себе черты одновременно мистические и будничные. Посланец инореальности выглядит весьма прозаично — болтливый лысый толстяк: «И глаза у него были голубые-голубые — совсем не угли. И лысина — словно специально, чтобы подчеркнуть отсутствие рогов... Толстый. Толстый не внушает подозрения — это народное чувство» [Битов, 1988;

318]. Описание инфернального собеседника парадоксально, но в постклассическом художественном пространстве уже узнаваемо. Такой — мимикрирующей под будничную обстановку — нечистую силу запечатлел модернизм, достаточно вспомнить тексты Михаила Булгакова или Томаса Манна.

Вместе с тем толстяк обладает сверхспособностями, как и положено посланцу потустороннего мира. «Он и впрямь с легкостью угадывал все мои мысли, причем успевал ровно в тот момент, когда я либо собирался наконец его одернуть и поставить на место или попросту встать и уйти, таким образом прервав его невыносимую навязчивость», — сообщает Ваноски [Битов, 1988; 320]. В «мясистых лапах» толстяка — «обшарпанный портфель», набитый фотографиями невозможного. В портфеле — кадры из прошлого, запечатлевшие мгновения, когда никакой фотографии не было в помине: вид неба гомеровской Трои, грязь под копытами войска Александра Македонского, ноги Шекспира, отдыхающего после спектакля. Там же — снимки будущих мгновений.

Сверхъестественное столкновение временных пластов, нарушающее законы посюстороннего, земного существования, и становится основой для коллизии новеллы. Среди фотоснимков обнаруживается такой, на котором Ваноски изображен в будущем (известно даже, что именно 7 лет спустя) в момент, когда он потрясен тем, что пророчество сбылось. Фотография запечатлела зеркальное отражение его лица, искаженного гримасой потрясения оттого, что видит он ровно то, что запечатлела фотография, виденная им 7 лет назад. Благодаря немудрящему, но крайне эффективному ходу (как в детской песенке «У попа была собака»), это сюжетное звено закольцовывается в ленту Мебиуса, кружащую в бесконечных возвратах.

Фотография, в свою очередь, уподоблена видению, которое воспринимается Ваноски, с одной стороны, как мираж и искушение, «блеф, абсурд, бред», то, чего не может быть, а с другой стороны — сама подлинность. Снимок исчезает вместе с загадочным толстяком, но образ столь же неотступен, сколь и иллюзорен: фотография была «словно наклеена... на внутренней стенке лба, как на экране» [Битов, 1988; 327].

Не только эта, но и другие картинки из портфеля толстяка могут быть сопоставлены с видениями. Так, у Ваноски «на память» и как единственное свидетельство той встречи остается один снимок — «застекленная, в тоненькой металлической рамочке фотография довольно большого формата. Но на фотографии, собственно, ничего не было отображено: она была, в основном, пустой, и лишь в одном углу помещалось что-то вроде облачка» [Битов, 1988; 315]. Медная табличка под фотографией гласила «ВИД НЕБА ТРОИ», и, как сообщает Ваноски собеседнику, «это небо именно той Трои, то небо» [Битов, 1988; 316]. Важен этот снимок хотя бы потому, что он дал название новелле. На фотографии — небо, которое не могло быть увидено никаким фотографом. Но вид этот, вопреки всем законам земного существования, становится достоянием поэта. Подобно всем иным видениям, картинка здесь неуловима и недоказуема, как только мы выходим за рамки поэтического царства. Внутри него — реальность увиденного не подвержена сомнениям, как бы причудлива она ни была. Так поэт у Битова становится визионером. Более того, видение это принимает уже вполне материальное воплощение и становится доступным для всех остальных. А металлическая рамочка вкупе с металлической же табличкой не то подчеркивают весомость аргумента в пользу правдивости всей истории Ваноски, не то, подобно якорю, призваны закрепить неуловимое видение в измерении будничности.

Образ Ваноски принимает на себя черты, традиционно приписывавшиеся визионеру: аскетизм, отрешенность от мирской суеты. В портретном описании, предваряющем собственно историю жизни поэта, многожды подчеркивается «нездешность» персонажа, его выключенность из бытового пространства. Он еще при жизни находится словно бы за ее границей. Рассказчик отыскивает Ваноски тогда, когда все уже уверены, что тот умер: «И вот на тебе, нашел! не могилу, а самого и живого! Но вот живого ли?» [Битов, 1988; 313]. Приметы потустороннего, загробного существования принимает на себя вся обстановка уединенного жилища Урбино Ваноски: «Ничего здесь не было, в этой комнате, — лишь я, с толстотой и неприличием своего здоровья и желания быть, ощущал не то кухонный жар своего

тела, не то прохладу склепа: то ли я был здесь из другого пространства, то ли оно — было другим...» [Битов, 1988; 313]. Сама идея расслоения действительности на посю- и потустороннюю аккумулируется вокруг фигуры Ваноски. Центр, исток расслоения — взгляд героя, направленный на действительность словно бы из другого измерения, что сообщает изображаемому характер некоей обратной перспективы: «...комната была узницей его взгляда, а не он — ее узником. Комната обрамляла лицо хозяина, а лицо было рамкой его глаз. Эта вписанность друг в друга была как бы обратной: лица во взгляд, комнаты в лицо» [Битов, 1988; 313]. Игра с пространственными координатами, которую предпринимает автор, описывая обиход писателя-отшельника, призвана передать особенности отношений Ваноски с окружающим миром. Внешне его статус ниже некуда: всеми забытый старый лифтер, служба, обитатель пустой клетушки с одним дырявым фанерным шкафом в качестве обстановки. А в то же время весь материал окружения — лишь узник взгляда старика. Так можно глядеть лишь извне, не изнутри мира, будучи в стороне от него или больше него.

Немаловажная деталь: Ваноски производит на рассказчика впечатление едва ли не безумца. Так, рассказ Ваноски о пророческой, невозможной встрече сопровождается комментарием: «...я имею основания подозревать, что рассудок его уже не вполне был здрав» [Битов, 1988; 312]. Безумие и визионерство, как известно, имеют свои точки пересечения. И главная из них — измененное состояние сознания визионера в момент встречи с другой реальностью. Мы знаем, что сумасшествие еще в традиционных культурах могло отождествляться с визионерством и пророческой миссией. Так, Ч. Ломброзо в книге «Гениальность и помешательство» приводит со слов исследователей и путешественников множество примеров особого статуса помешанных у разных народов: «„По мнению берберов, лишь тело сумасшедших находится на земле, разум же их удерживается божеством на небе и возвращается к ним только в тех случаях, когда они должны говорить, вследствие чего каждое слово, ими сказанное, считается за откровение“. <...> Турки относятся к сумасшедшим с таким же уважением, как и к дервишам, считая их наиболее близкими

к божеству людьми, вследствие чего им открыт доступ даже в дома министров. <...> Уважение к сумасшедшим составляет характерную особенность в обычаях индейских племен Севера, а также Орегона, где живут наиболее дикие из туземцев Америки...» [Ломброзо, 1998; 150–151]. Позже, в эпоху Нового времени, с развитием позитивистского знания визионерство стало — ровно наоборот — восприниматься как форма сумасшествия, род душевного недуга. Но как бы ни менялись акценты в осмыслении этой связки безумия и пророчества, культура фиксирует ее во все эпохи. Так и у Битова Ваноски с его особым, полным чудес, сложным, расслаивающимся миром в глазах своего собеседника выглядит безумцем: «Вот и сейчас мне показалось, что я стою на краю его безумия, и так плавно, так неуловимо и непрерывно, закручивается оно, так головокружительно — воронка, куда утекает сознание, как в песок, — что и не заметишь, как окажешься на внутренней поверхности явлений, проскользив по умопомрачительной математической кривизне, и выглянешь наружу оттуда, откуда уже нет возврата...» [Битов, 1988; 317].

Особый пласт текстовых деталей связан с эсхатологической тематикой, важнейшей для визионерской культуры. Выше уже говорилось о странном, словно уже за гранью земной жизни существовании Ваноски. Все описание комнаты Ваноски и его внешности построено на деталях, отсылающих к теме смерти. Рассказчик «стынет от соседства этого минус-человека» в комнате, подобной склепу [Битов, 1988; 313]. И общее впечатление: «Ах, как пусто, как чисто, как подготовлено, чтобы покидать каждое мгновение в полном расчете с внешним миром!» [Битов, 1988; 313].

В иной, уже античной ипостаси эсхатология возникает в связи с образом возлюбленной Ваноски — Эвридикой. Имя героини отсылает к известному античному мифу: «Однажды, когда Эвридика с подружками-нимфами водила хороводы в лесу, ее ужалила змея и Эвридика умерла. Чтобы вернуть любимую жену, Орфей спустился в аид. Звуками своей лиры он укротил Кербера и растрогал Аида и Персефону, которые разрешили Орфею вывести Эвридику на землю при условии, что он не взглянет на нее прежде, чем придет в свой дом. Орфей нарушил запрет и навсегда потерял Эвридику» [Мифы народов мира, т. 2, 1987–1988; 656].

Сюжет об Орфее и Эвридике, между прочим, был разработан в «Георгиках» римского поэта Вергилия, стоявшего в античности у истоков визионерской темы. Не случайно Данте в «Божественной комедии» отдает Вергилию важнейшую роль проводника по аду. Модель мифа об Орфее и Эвридике ложится в основу образа битовской героини. Возлюбленная Ваноски в финале и погибает, как жена Орфея, — от укуса змеи. Миф об Орфее и Эвридике позволяет автору сплести в новелле воедино темы поэзии, смерти и существования за пределами последней.

В целом мотивика чудесного, определившая характер традиционных видений, переносится в данном случае из сферы религиозного сознания в сферу художественного творчества. Подобно тому как визионеры-святые духовно путешествовали в горних мирах, свободно курсирует по временам и пространствам поэт-визионер. Поэтическое предвидение — прямая параллель религиозному пророчеству. В глазах обывателя поэт, как и любой визионер, безумец и т. д. Параллели, установленные еще романтиками, обретают новую жизнь в современном тексте.

Таким образом, в новелле Битова мы обнаруживаем целый спектр мотивов, свойственных визионерской литературе. Существенное отличие вроде бы одно: если средневековые визионеры клялись в подлинности своих видений, то видение поэтическое в современном тексте — лишь метафора. Тем любопытнее комментарий к этому разграничению, который присутствует внутри самой новеллы. Дважды пугаются снимка с изображением неба Трои персонажи новеллы: Ваноски при первом взгляде на нее в руках у толстяка и рассказчик позже в комнате Ваноски. Согласиться с возможностью существования такого кадра — значит отказаться от законов физического мира в пользу картины мира, где возможно абсолютно все, читай — сойти с ума. Толстяк вынужден успокаивать Ваноски, иронично ссылаясь на «Машину времени» Уэллса как на «более спокойные, хотя и менее романтические объяснения, чем непременно Мефистофель или Калиостро» [Битов, 1988; 321]. Позже уже самому Ваноски приходится утешать рассказчика: «И потом, разве не одно и то же небо накрывает и ту Трои, и эту, и нас, и после нас... Вот вам хотя бы метафорически...

— Это истина! — Я радостно закивал, успокоившись возвращением Ваноски в допустимый нами логический ряд» [Битов, 1988; 317].

Метафора выступает в этом диалоге как средство «примирения» с чудесным, как способ адаптации рассудка к возможностям инореальности и самой инореальности — к законам посюстороннего существования. И здесь Битов вновь возвращается к магистральной для новеллы теме сближения поэзии и визионерства. В новелле, таким образом, нашла отражение не только визионерская образность в ее традиционном варианте, но и ее романтическая и модернистская модификации, и даже рефлексии культуры, касающиеся сложных отношений видений к реальности.

§ 3. Видение как прием в романе Т. Толстой «Кысь»

В гротесковом, ироничном, далеком от религиозной дидактики романе Т. Толстой «Кысь» (2000) мотив видения предстает в новом интересном виде. На формальном уровне его вычленение не составляет труда. В «Кыси» само слово «видение» встречается более десятка раз. Можно сказать, оно прочно входит в лексикон повествователя Бенедикта Карпова. И это только эксплицитная форма присутствия мотива. Есть и имплицитная, парафрастическая. В сознании/речи Бенедикта слово «видение» часто заменяется окказионально синонимичными словами и оборотами — «представление», «мечты», «сонный образ», «раздвоение», «образ чудный», «маревое светлое». Таинственные образы в романе «видятся», «представляются», «мерещатся», «двоятся», «из сумерек выступают».

По сути, здесь внутри одного повествования можно выделить несколько модификаций мотива, имея в виду его более или менее приближенный к начальной жанровой модели характер. Остановимся сначала на относительно более традиционной модификации мотива. Относительно — поскольку самая традиционная топика в постмодернистском тексте подвергается остранинию и переосмыслению.

Описывая нравы «голубчиков», писательница уделяет большое внимание их отношениям с властью. Вообще, тема отношений власти и личности и, в частности, тоталитарного сознания и тоталитарного бытия одна из заметных в «Кыси». Яркий пример обращения к визионерской топике в романе — «видение» Константина Леонтьича в сцене прибытия в Писчую избу Главного Мурзы Федора Кузьмича. Встреча с верховным начальством вызывает в «голубчиках» бурю эмоций. «Наши перепугались, озлобились, чуть не плачут; — рассказывает Бенедикт, — кто руки заламывает, кто со страху описался, а Константин Леонтьич, что в углу у окошка сидит, на время как бы из ума вышел: стал кричать, что, дескать, вижу, вижу столп бестелесный, пресветлый, преужасный, громоподобный и стоочитый, и в том столпе верчение, и струение, и крылья, и зверь, идущий на четыре стороны» [Толстая, 2001; 73–74].

Переживание Константина Леонтьича описывается как явно визионерское: здесь и фигура ясновидца, и указание на измененное состояние сознания («на время как бы из ума вышел»), и поэтически приподнятый стиль реплики, построенный на лексических и синтаксических повторах, и, главное, узнаваемая образность (столп света, фантастический крылатый зверь). Аллюзия к религиозной, дидактической традиции предельно ясна и, даже можно сказать, педалируется автором. Обыгрывается, например, имя ясновидца, которое заставляет вспомнить одного из самых активных русских религиозных публицистов XIX столетия, славянофила, монаха Константина Леонтьева, крупнейшую фигуру в истории русского консерватизма.

Образный строй видения Константина Леонтьича и высокая лексика соотносимы с визионерской топикой Ветхого Завета. Параллель обнаруживаем в следующих строках Апокалипсиса: «И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; Страх и повеления и силы, исходящие от престола, исходят в среду радуги и так доносятся до нижнего мира и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. <...> Это четыре образа — лев, царь

зверей, телец, царь тука, человеческая личность, царь животных, и орел, царь птиц. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет. Шесть крыл вокруг — четыре на четыре стороны и два — один в зенит, один в надир» (Апокалипсис. 4: 5–8).

Цитируемый отрывок из Откровения Иоанна Богослова можно, как нам кажется, считать источником, к которому восходит содержание видения Константина Леонтьича. Здесь и громы, и свет, и, главное, легко узнаваемые фантастические крылатые звери. Обнажая заимствование, Т. Толстая саркастически повторяет фигуры библейского текста применительно к событиям собственного романа: «А начальство, точно, озверело и побежало на четыре стороны, с криками да воплями: где Никита Иваныч, Главный Истопник? Подать сюда Никиту Иваныча!» [Толстая, 2001; 74]. Строки Апокалипсиса всплывают в романе не случайно — апокалиптические мотивы явно прослеживаются во всей истории Федор-Кузьмичска, изобилующей взрывами, каждый из которых — своеобразный «конец света».

Однако формальные параллели с традиционной топикой лишь подчеркивают ее отличия в постмодернистском тексте. Наиболее явные коренятся в авторской аксиологии и интонации, которая эту аксиологию фиксирует. Например, в отличие от религиозного канона, видение Константина Леонтьича носит комический характер, ибо помещено в контекст не просто светских, а более чем бытовых обстоятельств — приезд начальства. Другое дело, что явление власти народу согласно установленному в Федор-Кузьмичске порядку обретает форму сакрального контакта. Смещение бытового и сакрального сопровождается авторской иронией, сталкивающей высокую библейскую образность со снижающими деталями: кто «со страху описался», кто «на время как бы из ума вышел». Помещенный в новый фабульный контекст, мотив теряет дидактическую направленность, приобретая новое — саркастическое — интонирование. Визионерство Константина Леонтьича подано как часть общей дремучей жизни «голубчиков».

В ином ракурсе — литературно освоенный и опосредованный — мотив видения появляется в романе в связи с образом Никиты Иваныча, Главного Истопника. По смерти своей старинной знакомой, Анны Петровны, Никите Иванычу приходит в голову мысль поставить на Страстном бульваре памятник Пушкину: «Ассоциации, знаешь ли. Там Анна Петровна, тут Анна Петровна... Мимолетное виденье...» [Толстая, 2001; 161]. Апелляция к известному пушкинскому стихотворению, посвященному А. П. Керн, любопытна тем, что обращает читателя все к той же сфере репрезентации, которая была усвоена романтиками из религиозной сферы и сохранена, в частности, в русской светской литературе в виде поэтико-риторических формул. И здесь, как и в предшествующем случае, мы сталкиваемся со своеобразной сакрализацией, казалось бы, земного объекта: не рай и ад, не ангелы и серафимы, а Анна Петровна как откровение свыше. Однако авторская интонация в этом эпизоде лишена сарказма. Почему? Принципиальной для Т. Толстой, по-видимому, является осознанность в использовании готовой и потому условной формулы Никитой Иванычем — «ассоциации, знаешь ли». Кликушество Константина Леонтьича и рефлекслирующее сознание Главного Истопника разведены таким образом по разные стороны. А две формы визионерской мотивики — религиозно-дидактическая и поэтико-риторическая — так или иначе оказываются своеобразным водоразделом между ними.

Наконец, основной фигурой, вокруг которой сосредоточена визионерская мотивика, является в романе его главный герой — Бенедикт Карпов. В истории Бенедикта, составляющей стержень повествования, этот образный пласт играет немаловажную роль. И здесь мотив видения еще более заметно меняет свое смысловое наполнение, удаляясь от традиционных форм и приближаясь к поэтике призрачности, о которой шла речь в предшествующей главе. Видения Бенедикта уже не объективная реальность, оставившая меты на телах средневековых духовидцев, но субъективная — картины, возникающие в сознании персонажа, воплотившиеся в образах мечтания.

Почему же мечтания Бенедикта названы именно видениями? Отвечая на этот вопрос, мы должны обратить внимание

на особенности изображаемого мира, на его стилизованный архаический характер. Время в романе показано предельно условное, не соотносимое с какой-либо конкретной исторической эпохой, но в духе постмодернистской эстетики наделенное чертами сразу нескольких временных пластов. XX век с его узнаваемыми бытовыми деталями (автомобили и асфальтовые шоссе, магазины и трехкомнатные «распашонки в Свиблово») для персонажей романа — далекое прошлое. В то же время уклад жизни в футуристическом вроде бы Федор-Кузьмичске настойчиво демонстрирует черты архаики и Средневековья (избы и «терема», примитивный быт, суеверия, особые ритуалы захоронения, сакрализация огня, власти, Санитары-инквизиторы, аутодафе). Само слово «видение» входит в стилевую ткань романа, в первую очередь, в общем контексте средневекового и архаичного антуража. Готовят к появлению чудесного мотива и сказовый стиль повествования, и экспозиция романа с ее многочисленными «сказочными» отступлениями: «Будто лежит на юге лазоревое море, а на море том остров, а на острове — терема, а стоит в нем золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный, один золотой, другой серебряный. Вот она косу свою расплетает, все расплетает, а как расплетет — тут и миру конец» [Толстая, 2001; 10].

Содержанием видений Бенедикта становятся не традиционные реалии горного мира, ада и рая, встречи с ангелами и т. д., а предметы посюсторонние:

- Оленька (начало романа);
- книги (вторая половина романа).

При этом внешне описания видений вполне узнаваемы: «Вроде как от простой Оленьки сонный образ какой отделяется, перед глазами висит как марь, как морок, как колдовство какое. Не понять...» [Толстая, 2001; 93] или: «И такой морок на Бенедикта найдет, словно он гонобобелю нанюхамшись. Ноги, седалище словно морозом обметало, а в пальцах будто звон какой и мурашки. И в грудях, али сказать в желудке, тоже звон, глухой такой, словно кто туда каменное ведро вторнул, пустое. А морок этот, на Оленьку похожий, ресницами поведет и опять смотрит, а глазищи у него еще больше стали, а брови союзные,

черные, а между бровей камушек, как слезка лунная» [Толстая, 2001; 194].

Мечтания Бенедикта и соотносимы с обычными фантазиями, и не похожи на них, поскольку, в отличие от фантазий, непривольны. Вторжения их настойчивы и не поддаются сознательному регулированию, Бенедикту остается лишь покорно переживать их: «Но все эти бабские дела — сходил да и забыл. Да и из головы вон. А другое дело, когда видение привяжется, образ чудный, марево светлое...» [Толстая, 2001; 127]. История персонажа здесь очень напоминает, а возможно, и прямо восходит к миражному существованию битовского Левушки Одоевцева из «Пушкинского дома» (о «битовской версии» постмодернизма Толстой и текстовых переключках двух книг см.: [Богданова, 2004; 226]). Какой бы ни была связь двух текстов, типологической или генетической, тема репрезентации — одна из важнейших и в том, и в другом.

Мечтательный и поюсторонний характер «видений» (подчеркнем их условный характер кавычками), в отличие от канонического их содержания (вестники потустороннего мира, эсхатологические образы и проч.), очевиден уже в начале романа. Первые «видения» Бенедикта связаны с образом возлюбленной: «Лежишь на лежанке, ржавь покуриваешь, а она — вот она, рядом, усмехается... Руку протянешь — нет ее! Воздух! Нету ее — а и опять она тута. Что такое!» [Толстая, 2001; 127]. Оленька в этих «видениях» — идеальный образ, не имеющий недостатков: нарядная, румяная, с огоньком в глазах. Мечтания, впрочем, обманут Бенедикта. Репрезентация откажется утвердиться в бытовом пространстве. Сначала образ возлюбленной начнет двоиться, обнаружит зазор между идеальной и бытовой сторонами. Одна — сказочная красавица — «в новой кацавейке да в сарафане с пышными рукавами сидит за каким-то столом богатым, то взор в столешницу опустит, то на него, на Бенедикта, поглядывает...» [Толстая, 2001; 127], «а другая Оленька, что вот тут, картинку рисует и язык высунула — она попроще и личиком, и одежей, и повадками» [Толстая, 2001; 93].

По мере продвижения сюжета «видения» Бенедикта приобретают все менее идеальный и все более утрашающий характер: «глазищи в пол-лица; смотрит и глаз с тебя не сводит»,

«рот красный, а сама белая, а от виденья от такова жуть, будта не Оленька это, а сама Княжья птица Паулин, да только не добрая, а словно она убила кого и рада» [Толстая, 2001; 194]. Параллельно этому и реальность начинает открываться с неприятных сторон. Женившись на Оленьке в надежде осуществить свои «мимолетные виденья», Бенедикт и вовсе жалуется на исчезновение волшебных образов. Теперь все стремится подчинить себе быт с родственными связями и «каклетами»: «...а видений никаких не видишь; как-то они ушли, виденья-то. А жалка. Вот прежде Оленька виделась: бусы там, ямочки, ленточка. А теперь — что ж? Теперь вон она, Оленька. Тут, под боком» [Толстая, 2001; 215]. Чудесное «мимолетное виденье» превращается в обытовленный образ, иллюзия рассеивается, и перед ним появляется «бабель такой объемный, женского полу. Большая голова, малый нос посреди. По бокам носа — щеки, красные, свеклецом натерты. Темных два глаза тревожных... тулово, широкое, как сани, а по тулову — сиськи в три яруса. И-и-и-и-и! Красота несказанная, страшная» [Толстая, 2001; 251].

Во второй части в жизни Бенедикта возникает новая страсть: видения возвращаются, но меняется их содержание. Место призрачной возлюбленной в них теперь занимает Книга. Книга в сознании Бенедикта ассоциируется с идеальным миром, светлой инореальностью, которая резко контрастирует с мрачным укладом Федор-Кузьмичска. Страсть у Бенедикта вызывает не конкретное произведение, а собирательный образ, некий идеальный конструкт. Каждая новая книжка — другая реальность, новый мир: «сколько книжек, столько и жизней разных проживешь!» [Толстая, 2001; 219]. В каждом сюжете заложена возможность волшебных превращений: «Как все равно оборотень какой: то ты мужик, а то вдруг раз! — и баба, а то старик, а то дитя малое, а то целый отряд, что в дозоре сидит, а то просто незнаком что» [Толстая, 2001; 219]. Мотив «мимолетного виденья» вновь возвращается в новом обличье в связи с волшебным миром книг: «А если правда это, что не сам Федор Кузьмич, слава ему, все эти книги сочинил, так и что с того? Знать другие Федоры Кузьмичи, древние люди, сидели, писали, виденья видели, оно и пусть» [Толстая, 2001; 219].

Репрезентационный, воспроизводящий уже готовое, характер Книги — ее способность заключать в себе и транслировать жизнь сознания и населяющие его образы-представления — неоднократно обыгрывается в романе. Примечателен, например, рассказ Бенедикта о том, как Федор Кузьмич, бессменный автор и создатель всего, «сочинил» известную работу Шопенгауэра «Мир как воля и представление»: «...а о прошлом годе изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена не разберешь. <...> А называлось: мир как воля и представление; хорошее название, зазывное. Всегда ведь чего-нибудь в голове представляется, особенно когда спать ложишься...» [Толстая, 2001; 97]. Шопенгауэр — имя, безусловно, знаковое для романа, раз уж в нем возникает тема репрезентации. Известно, что теория познания Шопенгауэра жила на двух категориях, отраженных в заглавии его труда. Мир, принимаемый нами за реальность, философ полагал лишь проекцией наших представлений: «„Мир есть мое представление“: вот истина, которая имеет силу для каждого живого и познающего существа, хотя только человек может возводить ее до рефлексивно-абстрактного сознания, и если он действительно это делает, то у него зарождается философский взгляд на вещи. Для него становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий его мир существует лишь как представление...» [Шопенгауэр, 1992; 54]. Истинное познание мира должно, по Шопенгауэру, корректироваться признанием лежащей в основе всего «воли» как «бессознательного слепого порыва», который и составляет сущность всего, ядро существования человека и природы. Размышления Шопенгауэра об иллюзорности мира «представлений» резко контрастируют с мечтательностью Бенедикта. Будь они освоены персонажем, они должны были бы развеять призрачный мир фантазий «голубчика», сообщить ему некий скепсис. Но этого не происходит. Бенедикт жалуется, что ничего не понял из этого сочинения, лишь название привлекло его внимание. Сложный концепт философского «представления» в кривом зеркале бенедиктова сознания ассоциируется все с теми же бытовыми

фантазиями — находка кошелька с бляшками, корзины с едой, волшебного Море-окияна: «Так-то вот представляешь, представляешь — ан и заснул» [Толстая, 2001; 98].

В сравнении с мечтаниями и «видениями» окружающая действительность теряет свою ценность в глазах героя. Так, Оленька сильно проигрывает книжным красавицам: «...никогда эти красавицы по нужде не ходят, никогда оброненное с полу, кряхтя, не подбирают, не пучит красавиц-то этих, ни прыща у них не вскочит, ни ломоты в пояснице не бывает. Перхоти в златых кудрях у них не водится, вошь малюткам своим гнездышка не вьет, яичек не откладывает, стороной обходит. Да и кудри те златые — они ж у них цельные сутки кудрявятся, а того не сказано, чтоб полдня с колобашками сидеть» [Толстая, 2001; 238]. Бенедикт идеализирует мир, который якобы находится за пределами Федора-Кузьмичска: чудесный Море-окиян, острова, сады и башенки. Даже для расстановки книг он пытается найти идеальную систему: по цвету обложек, по размеру переплетов, по теме, по алфавиту.

Мир репрезентации в романе чем дальше, тем больше демонстрирует свой симулякротивный характер и обретает негативную окраску. Постепенно поток мечтаний, связанных с книгами, заставляет Бенедикта отдалиться от других «голубчиков», полностью захватывает воображение. Персонаж попадает в зависимость от книг и жаждет новой и новой иллюзорной дозы. Нарушение коммуникации Бенедикта с окружающей действительностью раскрыто в эпизоде последнего визита к бывшей коллеге, переписчице и книжнице Варваре Лукинишне. Придя навестить больную Варвару Лукинишну, Бенедикт сосредоточен лишь на том, чтобы добыть новую книгу. В судорожных поисках, не слушая, что ему говорят, он пытается нашарить ее ногой, падает на Варвару Лукинишну и случайно убивает. Драматичный эпизод продолжает последовательную критику репрезентации, звучащую со страниц романа, мысль об опасности идеальных конструкторов, если в их прокрустово ложе пытаются втиснуть вечно становящееся настоящим.

Так же как и в истории с Оленькой, книжные «видения» мало-помалу приобретают тревожный характер и полностью

подчиняют себе персонажа. Бенедикту мерещится: «Вот будто свет слабенький в голове — как свеча за приотворенной дверью... Не спугнуть его... Вот он чуть окреп, свет-то этот, видать вроде как горницу. Посередь горницы — ничего, а на ничеве — книга. Вот страницы перелистываются... А что вокруг тебя делается, того не видишь, а ежели и видишь, то смысла-то в этом никакого и нету! Смысл — он вон где, в книге этой; она одна и есть настоящая, живая, а лежанка твоя, али табурет, али горница, али теть с тещей, али жена, али любовник ее, — они неживые, нарисованные они! тени бегучие!» [Толстая, 2001; 324]. Коварство «видений» в том, что их прекрасные образы не только отказываются переселяться в действительность, но, напротив, искривляются в ней до неузнаваемости, до полной своей отталкивающей противоположности. По мере движения к финалу все больше обнажается различие между репрезентацией и действительностью. Парадоксальным образом погоня за прекрасным освобождает Бенедикта от всех нравственных обязательств по отношению к окружающему миру и превращает в предателя и убийцу.

Мотив видения, таким образом, приобретает в истории Бенедикта особое значение, становясь инструментом выявления зазора между мечтой и действительностью, между тем, чего хочется, и тем, что у персонажа выходит на деле. В семантике мотива подчеркиваются его иррациональные составляющие. Однако это иррациональное всецело принадлежит сфере мирского. Вопреки форме описания в истории Бенедикта нет ничего мистического и чудесного. Драма героя, как и содержание его «видений», носит вполне посюсторонний характер. А вот сакрализация земного вызывает явный авторский сарказм. В первых главах это преклонение перед образом идеальной женщины, идеализация и идолизация красоты: «...словно зарево какое, словно свечение слабое, — прямо в воздухе Оленька, нарядная, как идол какой: неподвижная, туго бусами замотанная...» [Толстая, 2001; 93–94]. В последующей части текста — фанатический, дурманящий культ книги: «Когда Бенедикт доступ к книгам-то получил — и-и-и-и-и! — глаза-то у него так и разбежались, ноги подкосились, руки затряслись, а в голове паморок сделался» [Толстая, 2001; 227]; «Все у Бенедикта в книгах, словно бы в тайных коробах,

свернутое, схороненное лежит. <...> Богач — вот он кто... Все у меня в руке, в кулаке, в буковках малых: и природа вся неохватная, и жизни людские!» [Толстая, 2001; 237, 238].

Мотив видения в сюжетной канве романа получает дополнительный вес благодаря сопряженности с основными событийными узлами повествования (любовь к Оленьке, страсть к Книге). Интересны непростые отношения, в которые визионерские элементы романа Толстой вступают с начальным жанровым каноном. Очевиден условный характер этих элементов. Мотив видения в фантастическом мире Толстой — это в первую очередь литературный прием, позволяющий ввести в повествование определенные смысловые ряды, связанные с темой репрезентации. «Видения» в большей части примеров — это стилизованное, на старинный манер переложенное название для мечтаний Бенедикта. Постмодернистская ирония, кроме того, внешне лишает мотив традиционной дидактической серьезности. Однако ничто в художественном тексте не может быть «просто формальностью», и с введением мотива видений начинает работать механизм, который М. М. Бахтин называл «памятью жанра». Связь с традиционной моделью в результате осуществляется не только на уровне употребленного слова, но и через темы Апокалипсиса, Средневековья, художественного слова (от фольклора до «Я помню чудное мгновенье...»), чудес (ср. финальное вознесение с инквизиторского костра Никиты Иваныча и Льва Семеныча). В итоге в своей проблематике постклассический текст оказывается не так далек от литературной традиции, как это может показаться на первый взгляд.

§ 4. Традиции жанра видений в прозе В. Пелевина

Взрыв интереса к визионерству, пришедшийся на последнее десятилетие XX века, нашел отражение в прозе одного из самых успешных русских авторов этого периода Виктора Пелевина. Начиная с первых рассказов, печатавшихся в сборниках фантастики в 1990-е годы («Спи», «Синий фонарь»), и до романов,

вышедших в последние годы («Поколение П», «Empire V», «Т»), Пелевин регулярно обращается к визионерской теме, варьируя ее на все лады. Значительная часть его сюжетов построена на ситуации умножения реальностей, которые, словно веер, раскрываются перед персонажами, вытесняя привычную картину мира, где только за предметной, эмпирической реальностью закреплено определение «истинная» в противовес разного рода болезненным галлюцинациям. Напротив, как раз обыденный мир в произведениях автора приобретает часто черты дурного сна, розыгрыша, бессмыслицы.

Кажется, будто Пелевин аккумулирует в своих рассказах и романах самые характерные для конца XX века варианты обращения к мотиву видения — от «перевода» традиционной топики на язык современных реалий до диалога с литературной визионерской традицией в лице того же Вен. Ерофеева.

При этом, в отличие от авторов, о которых говорилось в предшествующих трех главках, для Пелевина визионерские мотивы — это в первую очередь важная составляющая религиозно-мистического дискурса во всех его исторических обликах. Последнее важно, поскольку в произведениях автора мы найдем отсылки и к учению Будды, и к евангельскому тексту, и к апокрифическим представлениям о загробной жизни, и переложение идей мистиков XX века. По справедливому выражению С. Корнева, это «доступная, увлекательная и предельно ясная философская проза, с оттенком мистики и потусторонности, простая и для восприятия и обладающая концентрированным содержанием. Она... дергает именно за те струны, которые у людей... чувствительнее всего: Смерть, Свобода, Любовь, Смысл Жизни, Смысл Всего, Тотальная Метафизика» [Корнев, 1997; 11]. Визионерская ориентация Пелевина была чутко уловлена критикой. Показательны заглавия иных откликов при появлении очередных произведений писателя: «Непричесанные рассказы: Виктор Пелевин и мои взаимоотношения с загробной жизнью» (Е. Евтушенко) или «Страшный суд как страшный сон: Виктор Пелевин написал свои „Мертвые души“» (А. Гаврилов).

Интерес к визионерской теме со стороны В. Пелевина носит прежде всего личный характер. Еще в период учебы

в Литинституте, работая одновременно в литинститутском издательстве «Миф», он переводил и готовил к изданию книги К. Кастанеды, работу Ж. Бержье и Л. Повеля о Г. Гурджиеве, изучал древнекитайские трактаты Лао-цзы и Чжуан-цзы и писал статьи для журнала «Наука и религия» [Богданова, 2004; 299]. Однако, думается, личные склонности не единственное объяснение столь последовательного и глубокого интереса к визионерской легенде. Скорее следует говорить о совпадении писателя со своим временем. Среди примет последнего десятилетия XX века для нас существенны две, стимулировавшие внимание публики к визионерской теме. Во-первых, это религиозный бум 1990-х годов, когда десятилетиями насильственно насаждавшийся в советском обществе атеизм сменился бурным знакомством постсоветского общества с различными религиозными доктринами и мистическими учениями. Во-вторых, этот же период ознаменовался и так называемым «визуальным поворотом» в культуре, когда традиционный русский литературоцентризм был потеснен стремительно растущей видеоиндустрией в лице не только уже кино и телевидения, но и компьютерных виртуальных реальностей, адресованных в значительной степени глазу (не случайно монитор для непрофессиональных пользователей едва ли не самая «важная» часть компьютера). Оба обстоятельства повлияли на сюжеты писателя. Действительные или вымышленные цитаты из религиозных доктрин, равно как и переложения мистических коцепций, то и дело встречаются на страницах его произведений, всегда при этом обращенных к современности. Поэтику виртуальных миров Пелевин ввел в литературу одним из первых в России («Принц Госплана» и другие произведения).

Рассмотрим подробнее характер, роль и семантику визионерской топики в прозе В. Пелевина на материале повести «Желтая стрела» (1993) и романа «Чапаев и Пустота» (1996). Выбор произведений в данном случае произволен. В действительности визионерские мотивы в той или иной степени присутствуют в большей части произведений писателя. В отличие от средневековой жанровой модели атрибуты визионерской литературы в структуре этих текстов существуют автономно, в комбинации с другими мотивами и тематическими пластами. В разных текстах Пелевина

на первый план могут выходить различные визионерские мотивы и подтемы. (Ср. наблюдение Н. А. Криничной, касающееся традиционных визионерских сюжетов об обмирании: «Структура основанных на этом сюжете текстов легко расчленяется на составляющие мотивы, каждый из которых, варьируясь, может занять в том или ином рассказе либо превалирующее, либо периферийное положение, а то и вовсе отсутствовать» [Криничная, 2005; 114].) Так, в повести «Желтая стрела» на первый план выступает базовый для жанра, но не единственный в нем мотив потустороннего мира. Сюжет повести в метафорической форме воспроизводит архетипические позиции религиозных и мистических учений об освобождении человека из плена иллюзий и приобщении к новой, подлинной жизни. В центре — герой, напряженно всматривающийся в окружающую действительность и ищущий истины. Подобно тому как это происходило во многих других произведениях «учительной» литературы, сюжет духовных исканий облечен здесь в иносказательную форму. Время, пространство и событийная цепь определены главным символом повествования — повесть рассказывает историю одного железнодорожного путешествия.

Среди источников визионерской топики нужно назвать по крайней мере два претекста. Во-первых, это эзотерическое учение, изложенное в книгах американского антрополога и мистика К. Кастанеды, книги которого Пелевин как переводчик хорошо знает. Из них в повесть проникают мотивы множественности миров, мистической инореальности, измененных состояний сознания. Во-вторых, повесть диалогически обращена к поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», в которой, как было показано выше, визионерская топка играет немаловажную роль. Интересно, что оба источника, по справедливому замечанию Г. В. Заломкиной, были восприняты В. Пелевиным в едином смысловом ключе [Заломкина, 2005]. Сопоставлению их автор посвятил даже отдельное эссе «Икстлан-Петушки», где герой поэмы Ерофеева называется русским Кастанедой.

Поезд под названием «Желтая стрела», в котором путешествует главный герой Андрей, описан как своего рода модель мироздания. Железнодорожный состав символизирует привычный,

чувственно воспринимаемый мир. «Беспорядочным освоением» его люди-пассажиры заняты с детства. Мир этот подчинен по большей части самым примитивным устремлениям, полон тайн, мифов и табу. Наряду с миром видимым существует и пространство за его пределами, «по ту сторону», за окнами вагонов. Обычно пассажиры «Желтой стрелы» его не замечают и попадают туда мертвыми. Главный герой повести — один из немногих, кому удается попасть в потустороннее заоконное пространство живым и по собственной воле.

Пространство повести обладает четкими структурными характеристиками. Точки соприкосновения миров сосредоточены в нескольких местах — это крыша вагона, окно и дверь. Крыша представляет собой границу «миров» и символизирует пограничные состояния. Пребывание на крыше противоречиво. С одной стороны, оно дает новый ракурс видения и расширяет поле зрения: занимающее весь кругозор «пассажиров», внутреннее пространство вагонов оборачивается в этой новой точке узкой лентой поезда, мчащегося по широкому, прежде неведомому простору. С другой стороны, это знание мало влияет на ход событий: побег с крыши мчащегося поезда почти невозможен или требует немыслимой отваги.

Окна вагонов — еще одна граница между миром здешним и потусторонним. Они служат основной лазейкой для тех, кто уже видит пейзаж за ними, но еще не знает, как можно покинуть поезд. Смотрение в окно и видение заоконного пространства — важная составляющая в описании эволюции героев повести. Все персонажи делятся на тех, кому интересно смотреть в окно (Андрей, Хан, собеседник в ресторане, девочка на похоронах), и тех, чье внимание полностью сосредоточено на внутреннем пространстве вагона (Петр Сергеевич, Гриша и др.). Если дети еще проявляют интерес к пейзажам за окнами, то для большинства взрослых любое приближение к границе поезда окрашено мрачными ассоциациями со смертью.

Дверь возникает лишь в последней главке. На протяжении всего повествования о ней нет и речи. Ее появление в финале внезапно и также связано с радикальным изменением картины происходящего. Обнаружив ее, Андрей в последние мгновения

становится невидимым для находящихся внутри состава: «Дверь в служебное купе была открыта. Андрей *заглянул* туда и *встретился* взглядом с проводником, который неподвижно стоял у стола со стаканом чая в руке. Андрей открыл рот, собираясь спросить, что случилось с поездом, но понял, что проводник его *не видит*. Андрей подумал, что тот спит или впал в какое-то оцепенение, но тут его *взгляд упал* на стакан в руке проводника — в нем неподвижно висел кусок рафинада, над которым поднималась цепь таких же неподвижных пузырьков» (здесь и далее, кроме оговоренного случая, курсив наш. — *Н. Ш.*) [Пелевин, 1996; 285].

Уже краткий экскурс во внутренний мир произведения позволяет заметить обилие элементов, отсылающих к стихии визуального вообще и к визионерской топике в частности. Назовем и прокомментируем основные из этих элементов. Одними из первых обращают на себя внимание образы, связанные с телевизором и радио, настойчиво появляющиеся в повести. С одной стороны, это узнаваемые детали привычного современного быта, царствующего в купе и вагонах «Желтой стрелы». С другой стороны, в повести они приобретают дополнительный символический характер, отсылая к тем началам, на которых базируется визионерский канон, — визуальному и аудиальному. С телеэкраном, составляющим неотъемлемую часть быта «Желтой стрелы», все наиболее очевидно. Стихия визуального здесь выражена прямо. Однако и радиоприемник, чье вещание настойчиво вторгается в сознание Андрея и других пассажиров, в данном контексте может быть сопоставлен с визионерской топикой — а точнее с ее аудиальной периферией, «голосами». Голос невидимого радиоприемника — еще одна из реальностей, различимых для героя. Это именно незримые голоса, лишённые обычных измерений материального мира (ср.: «Как всегда, Андрея разбудило радио, *бескрайний* баритон читал стихи...» [Пелевин, 1996; 268]). Упоминается в повести и третья составляющая визионерского дискурса — вербальная (она немаловажна: в фольклоре и литературе жанр видений существовал и существует в виде текстов). Так, на возможность коммуникации с инореальностью через письмена, знаки, сообщения указывает Андрею Хан в главке 7. Письмо

от самого Хана, уже из иного мира, станет решающим моментом в «пробуждении» и бегстве Андрея из поезда.

С самых первых абзацев привычное бытовое отождествление видимого и реального разрушается, невидимое же, напротив, то и дело оказывается весомой и влиятельной силой, действующей в пространстве «Желтой стрелы». Так, «невидимый динамик» существует и звучит, хотя и находится вне зрительного восприятия. Именно дихотомия «видимое — невидимое» с первых абзацев повести вводит мотив инореальностей, расширяющих границы видимого, чувственно воспринимаемого мира. Чувственный же мир, в свою очередь, будет в повести настойчиво остраняться, приобретая все более заметные галлюцинаторные черты. С каждой новой главкой внутреннее пространство повести постепенно лишается однозначности, начинает двоиться и множиться, приобретать дополнительное измерение потенциального и, в конечном итоге, стремиться к бесконечности.

Доступность или недоступность зрительному восприятию в контексте пелевинской повести уже потому не может быть критерием бытийности окружающих явлений (обычно мы склонны думать, что видим все то, что существует, и не видим того, что не существует). Невидимое, находящееся вне зрительного восприятия, однажды может быть увидено. Так, одним из решающих моментов в прояснении картины мира Андрея становится визуальное открытие движения «Желтой стрелы»: «Он (Хан. — Н. Ш.) развернул Андрея к окну, и тот *увидел* кроны деревьев, бешено проносящиеся мимо стекла слева направо» [Пелевин, 1996; 250]. Деревья и прежде должны были проноситься мимо стекла. Однако, обращаясь к предшествующим главам, мы обнаружим, что о какой-либо динамике за окнами до цитируемого эпизода нет и речи. Ср.: «Андрей поглядел туда и увидел лес, далеко за которым, у самого горизонта, поднимались в небо три огромных, коричневых от ржавчины трубы какой-то электростанции или завода...» [Пелевин, 1996; 247–248]. Или: идя вдоль поезда, Андрей косится на «проплывающие мимо окна» [Пелевин, 1996; 249]. Проплывают окна, а не пейзаж за ними. Герой видит свое движение и не видит движения поезда, как, впрочем,

исамогопоезда. В момент разговора с Ханом происходит изменение ракурса видения и картина мира стремительно меняется.

Здесь мы сталкиваемся с одной из важнейших для художественного мира Пелевина тем, напрямую связанных и с визионерской традицией, — истина не догмат, а особый ракурс восприятия. Большая часть его сюжетов включает смещение угла зрения, игру и эксперименты с ракурсами видения (в прямом и переносном смысле). Писатель не устает от текста к тексту различными способами актуализировать стершуюся в бытовом употреблении внутреннюю форму метафор «картина мира», «видение мира», «представление о мире» и подобных. Открыто метафорическое истолкование истины как особого ракурса восприятия (опять же — в его визуальной ипостаси) показано в эпизоде с брошюрой «Путеводитель по железным дорогам Индии», которую читает Андрей: *«Не замечали ли вы, дорогой читатель, что когда долго глядишь на мир и забываешь о себе, остается только то, что видишь: невысокий склон в густых зарослях конопли (которую, стоит поезду замедлить ход, рвут специальными палками из соседних окон), оплетенная лианами цепь пальм, отделяющая железную дорогу от остального мира, изредка река или мост в колониальном стиле или защищенная стальной ручкой шлагбаума пустая дорога. Куда в это время деваюсь я? И куда деваются эти деревья и шлагбаумы в то время, когда на них никто не смотрит?»* (курсив автора, подчеркнуто нами. — Н. Ш.) [Пелевин, 1996; 267]. Связь видимого и сущего подвергается здесь пристальному вниманию и остранению. Финальный вопрос в буддийском духе окончательно разрушает иллюзию этого априорного, как казалось бы, отождествления. Для визионерского канона, отметим, это растождествление принципиально важно, даже если не во всяком тексте выражено. Ведь эта образность строится на том, что открывающийся оку духовному невидимый мир (например, мир посмертного существования) для духовидца становится не менее, а то и более «реален», нежели эмпирическая реальность.

Если говорить о семантике разграничения «видимое — невидимое», то первое в повести связывается не только с чувственным восприятием, но и с обыденным существованием. Быт

«Желтой стрелы» описан в повести весьма подробно: от деталей интерьера до социальных структур и процессов, происходящих в среде пассажиров и опирающихся на так называемые «естественные потребности» (сон, еда, секс, деньги). Выход за пределы этого мира — «туда» — описывается как постепенное изменение видения персонажа. В «Желтой стреле» отчетливо различимы два вектора этой трансформации:

- невидимое становится видимым;
- видимое становится невидимым.

Первая ситуация может быть проиллюстрирована примером, уже приводившимся выше: Андрей начинает видеть скрытое от него прежде движение поезда.

Второй эффект наиболее ярко реализуется в эпизоде с нападением на бизнесмена Гришу, когда открывается разница в видении мира двух персонажей. Мир бизнесменов и бандитов оказывается невидим для Андрея в его новом состоянии. Философский подтекст эпизода подчеркнут иронией заключительного пуанта: «Минут через пять, когда уже был выключен свет и он изо всех сил старался успеть заснуть до того момента, когда Петр Сергеевич начнет храпеть, тот вдруг прокашлялся и сказал:

— Слышь, Андрей. А чего это Григорий тебя *мистиком* называет? Шутит?

— Да, — сказал Андрей. — Конечно шутит. Круче него тут *мистиков* нет» [Пелевин, 1996; 268].

Ироничное именование бизнесмена Гриши мистиком вновь связано с противопоставлением «видимое — невидимое». С точки зрения героя, мистик-визионер — это Гриша, которого преследуют неведомые для Андрея силы. В этом эпизоде мир обывателей и мир визионеров меняются местами. По законам заданной в пелевинском тексте игры с визуальной мотивикой точка зрения повествователя (и читательская вместе с ней) смещается на противоположный полюс. Фокус меняется так, как если бы мы поменяли местами окуляр и линзы подзорной трубы: малое и большое, истинное и неистинное, призрачное и реальное предстают не в статике, а в динамике — как возможные, а не абсолютные ракурсы восприятия окружающего. Подобным образом несколькими страницами раньше меняются

местами субъект и объект в представлении Андрея, когда тот завтракает в вагоне-ресторане и разглядывает падающие на скатерть лучи солнца: «Может быть, я и сам кажусь кому-то такой же точно желтой стрелой, упавшей на скатерть. А жизнь — это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу. И вот я падаю, падаю, уже черт знает сколько лет падаю на стол перед тарелкой, а кто-то смотрит в меню и ждет завтрака...» [Пелевин, 1996; 246].

Такая мена происходит в повести неоднократно. На протяжении всего повествования Андрей помещен в поток зрительных впечатлений. Постоянное смещение угла зрения наполняет повествование описаниями разного рода метаморфоз, когда вещи и люди вдруг теряют свои привычные очертания и приобретают новые, часто противоположные черты. Так, старик наперсточник на мгновение приобретает облик почтенного жреца неведомого культа, а небритый Хан столь же легко превращается в знаменитого японского актера «Тосиро Мифунэ, входящего в образ» [Пелевин, 1996; 249]. В целом же повествовательная оптика приобретает здесь в своей совокупности характер важнейшего композиционного приема.

В романе «Чапаев и Пустота» визионерская топика еще больше тяготеет к классической модели. Разнообразные атрибуты жанра видения щедро вплетены в ткань повествования. Почти все события, составляющие сюжетную канву романа, могут быть интерпретированы как видения главного героя. В самом деле, Петр Пустота проходит курс лечения в психиатрической клинике. Пребывая попеременно в разных временных пластах, он сталкивается с невозможностью различения двух основных «реальностей» своего существования. Фантасмагоричность и иллюзорность демонстрируют обе: происходит ли дело на полях сражений Гражданской войны, где он служит комиссаром в дивизии Чапаева, или — в клинике, где он проходит курс лечения в не менее смутное перестроечное время. «Я решил, что галлюцинирую, но потом сообразил, что если то, что я вижу, — галлюцинация, то вряд ли она сильно отличается по своей природе от всего остального», — приходится констатировать герою [Пелевин, 2003; 289]. Отдавая дань клинической терминологии,

он не менее часто описывает свое блуждание между мирами как визионерские переживания.

Мотив видения присутствует в романе в разных обличьях. Во-первых, в латентном, пограничном виде — в форме лаконичных описаний тех или иных снов или галлюцинаций, регулярно замещающих собой в сознании Петра Пустоты восприятие привычной действительности. Множественность и «привычность» визионерских эпизодов подчеркивается комментарием самого героя в одном из случаев: «Это, конечно, не самое интересное видение в моей жизни» [Пелевин, 2003; 81]. Так, в зимнем Петербурге «1918 или 1919 года» герой, приняв кокаин, любит «удивительной красоты снежинками», крутящимися за стеклом, и думает о том, что сам является «чем-то вроде такой снежинки», а «ветер судьбы» несет его «куда-то вперед, вслед за двумя другими снежинками в черных бушлатах, топавшими по лестнице впереди» (так измененное сознание героя воспринимает идущих впереди революционных матросов) [Пелевин, 2003; 25–26]. В других случаях мотив видения предстает, напротив, в подчеркнутом виде, в форме нетелесного преодоления физических границ времени или пространства, тяготея в последнем случае уже к целостной жанровой модели. К таким случаям относится эпизод, когда на лезвии шашки Чапаева Петр наблюдает «прямое включение» В. И. Ленина из кремлевского коридора и тотчас же осознает, что «видел все это вовсе не на шашке, а только что каким-то непонятным образом был там...» [Пелевин, 2003; 96]. В последнем случае интересна своеобразная аналогия между визионерским переживанием и такой привычной для конца XX века вещью, как видео- или телерепортаж. Фантастический образ «прямого включения» Ленина на лезвии шашки, как на экране, стирает, с одной стороны, временную границу между двумя реальностями, в которых блуждает Пустота (какие «прямые включения» в эпоху Гражданской войны!), с другой — между переживанием ясновидца и обычным для человека конца XX столетия «перемещением» во времени и пространстве с помощью телевидения. Экзотичность визионерства нивелируется, а обыденное, напротив, приобретает черты чуда. В самом деле, как отреагировал бы мистик прошлых столетий, если бы мог увидеть современные

телепередачи, видеорепортажи или воспользоваться современными средствами связи?

Образ визионера Петра Пустоты, конечно, центральный для повествования. Однако он не единственный духовидец в романе. Мистическим переживаниям подвержены и его соседи по палате, чьи рассказы играют заметную роль в сюжете (Просто Мария, Сердюк, Володин). Видения эти чаще всего связаны с религиозно-мистической (хотя и без жестких конфессиональных привязок) проблематикой и сосредоточены на сложных и таинственных проблемах мироустройства, природы человека и смысла его существования. Язык текста эти аллюзии фиксирует. Примечательно, например, проникновение церковной лексики в историю болезни, описывающую визионерский «недуг» Пустоты: «Полагает, что способен видеть и чувствовать недоступное „мирянам“. <...> Это, по его словам, является его „золотой удачей“, то есть тем, для чего он ежедневно повторяет „подневольный подвиг существования“» (курсив наш. — *Н. Ш.*) [Пелевин, 2003; 134–135]. Закавыченное, подобно некоторым другим выражениям (метафорическим по преимуществу), слово «миряне» в истории болезни атрибутируется, конечно, Петру Пустоте, давая представление о религиозно-философском направлении его исканий.

Особое место занимают в романе эсхатологические мотивы. Обильно представлены они в рассказе бандита Коляна, перелагающего на блатную феню брошюрку про «загробный мир»: «Почитал, что после смерти бывает. В натуре, все знакомое. Сразу узнал. Кэпэз, суд, амнистия, срок, статья. Помереть — это как из тюрьмы на зону. Отправляют душу на такую небесную пересылку, мытарства называется. Все как положено, два конвойных, все дела, снизу карцер, сверху ништяк. А на этой пересылке тебе дела шьют — и твои, и чужие, а ты отмазываться должен по каждой статье и т. д.» [Пелевин, 2003; 319]. В этом эпизоде мы сталкиваемся с одной особенностью пелевинского художественного мира — своеобразным «переводом» на языки современников (а Колян, конечно, типичный представитель смутных 1990-х) традиционной метафизической топики. В том, на какой именно язык переводится в данном эпизоде высокая образность средневековой литературы, конечно, немало иронии. Примечательно,

впрочем, что в художественном пространстве прозы Пелевина малая эсхатология — учение о посмертной судьбе человеческой души — оказывается для персонажей самого разного толка и в самом конце XX века вопросом не менее насущным, нежели для средневековых книжников.

Эсхатологические мотивы определяют и содержание ключевого эпизода седьмой главки, в которой Пустота в сопровождении таинственного и могущественного барона Юнгерна совершает экскурсию во «владения» последнего — Валгаллу, «один из филиалов загробного мира». Валгаллой в романе это место названо потому, что туда «попадают главным образом лица, при жизни бывшие воинами», а также, к великому сожалению барона, — бандиты: по принципу «меча в руке» [Пелевин, 2003; 268]. Судьбой погибших ведает Юнгерт, определяя характер следующего кармического перерождения бойцов. Структура эпизода соответствует одному из основных канонов жанра, когда визионер с помощью компетентного проводника посещает загробный мир, где знакомится с его устройством и почерпывает сведения о загробной судьбе людей.

Обращает на себя внимание переплетение разноконфессиональных мотивов и символов, встречающихся при описании загробного царства. С одной стороны, это связано с особенностями авторского подхода к философским вопросам, черпающего из различных традиций — восточных и западных, древних и новых. С другой стороны, положение это поддерживается и принципиальным плюрализмом постмодернистской эстетики, в рамках которой в значительной степени вызревает творчество Пелевина. Последний пример наглядно демонстрирует и серьезную трансформацию, которой подвергаются визионерские мотивы в пространстве новейшей литературы. Как всегда в искусстве, актуализация древнего канона идет об руку с его остранением, деформацией. Не исключено, впрочем, что религиозно-философский плюрализм Пелевина наследует в данном случае традиционному для визионерской легенды «космополитизму» [Ярхо, 1989; 26], проявившемуся как в устойчивости визионерской топики в разных национальных изводах христианской визионерской легенды, так и в способности жанра питаться

иноконфессиональными визионерскими мотивами (об античных и ближневосточных влияниях на жанр средневековых литературных видений см. подробно статью А. Б. Грибанова).

Дальше всего от религиозно-мистической проблематики находится лишь видение Просто Марии, целиком посвященное реалиям перестроечной России. Однако и это исключение находит объяснение в поэтике средневековых видений, которые, по утверждению Б. И. Ярхо, могли носить не только эсхатологический, но и злободневный политический характер (а зачастую оба плана оказывались сопряжены, связаны между собой) [Ярхо, 1989; 41–42].

Рассказы о видениях в романе Пелевина всегда сопровождаются указанием на то или иное состояние измененного сознания. Наряду с галлюцинациями сон неоднократно упоминается в качестве психофизической основы видений. Этот мотив принадлежит к числу наиболее частотных в романе и сопровождает многократные перемещения героев между разнообразными «реальностями», в которых они пребывают. На визионерскую основу «сновидений» героя указывают формулировки типа: «сновидческая легкость», с которой приходят видения или сон как «водоворот фантастических видений», и т. п. Условный, духовидческий характер мотива сна, определяемый в каждом из эпизодов, подчеркивается, кроме того, и в целом в сцене, когда один из солдат следующим образом комментирует строки известной русской песни: «Слышь, поют: „мне малым мало спалось да во сне привиделось“. Это знаешь что значит? Что хоть и не спалось, а все равно привиделось как бы во сне, понимаешь?» [Пелевин, 2003; 285].

В романе «Чапаев и Пустота» Пелевин словно стремится собрать и предъявить читателю все элементы традиционного жанра, превращая текст в своеобразную комментированную визионерскую энциклопедию. При этом различимая постмодернистская ирония в данном случае не посягает на авторитет иронически описываемых вещей, но лишь оттеняет парадоксальный характер проводимых автором сопоставлений. Так происходит, например, в связи с рассказом об «обмирании» одного из пациентов клиники Сердюка. В одной из реальностей своего

сознания Сердюк оказывается втянут в странные приключения, переживает духовный опыт, приводящий в итоге к постижению красоты и долга и принятию пути самурая. Однако в другой реальности, в истинности которой убежден, как минимум, лечащий врач, больной пребывает в состоянии алкогольной комы. «Да, Сеня. Вот так тебя и нашли у калорифера, с розочкой в руке. С кем пил-то на самом деле, помнишь?» — участливо интересуется Тимур Тимурович в завершение рассказа пациента о его приключениях [Пелевин, 2003; 246].

Наконец, по утверждению А. Б. Грибанова, в роман проникает и традиционная, для видений вопросно-ответная форма [Грибанов, 1989; 73]. Во многом именно на такой основе строятся отношения главных героев — Чапаева и Пустоты, реализующие традиционную (и вновь отсылающую к сфере духовных исканий) модель Учитель — Ученик. И эпизод, когда на лезвии шашки Чапаева Петр наблюдает Ленина, идущего по коридору, завершается характерным диалогом:

«— Что это было? — спросил я.

Чапаев пожал плечами.

— Ленин, — сказал он.

— Он меня видел?

— Не думаю, что вас, — сказал Чапаев. — Скорее, он ощутил некое присутствие. <...>

— Но как вы... Каким образом... Это был гипноз?

— Не более, чем все остальное, — сказал он...

— Кто вы на самом деле? — спросил я.

— Вы задаете мне этот вопрос уже второй раз за сегодняшний день, — сказал он. — Я уже ответил, что моя фамилия Чапаев. Пока это все, что я могу вам сказать» [Пелевин, 2003; 96] и т. д. Эти вопросно-ответные эпизоды, касающиеся часто фундаментальных моментов человеческого самосознания в мире, или того, что С. Корнев назвал «Тотальной Метафизикой», простираются порой на несколько страниц. Вопросно-ответная форма составляет основу всех эпизодов, в которых мы сталкиваемся с развернутыми видениями персонажей. Таковы диалоги Просто Марии с Арнольдом, Пустоты с Юнгерном, Сердюка с господином Кавабатой, Шурика и Коляна с Володиным. Они являются

своеобразным дидактическим комментарием к историям персонажей. Каждая из «галлюцинаций», описываемых пациентами, благодаря этим диалогам приобретает характер духовного урока. Так, в видении Просто Марии на первый план выходит уродство обыденных форм существования (с телегероями, сериалами, потребительским ажиотажем); Сердюк сталкивается в своем видении с опытом тотального переживания красоты, выводящим за рамки обыденности; перевести на доступный язык и растолковать «браткам» древние сакральные истины пытается во время совместного галлюциногенного опыта Володин. В результате общий характер видений, при всей иронической, карнавальная интонации повествования, получает недвусмысленную дидактическую окраску.

Многообразные эсхатологические включения в особенности свидетельствуют о знакомстве автора с визионерской литературой. Анализ романа позволяет отметить два способа функционирования визионерской топики, которые встречаются у Пелевина и могут быть характерны для новейшей литературы в целом. Во-первых, в романе есть отдельные фрагменты, организованные очень близко к традиционной жанровой модели видений. Таковы видения Просто Марии, Сердюка, Володина, эпизод путешествия Петра Пустоты в загробный мир с бароном Юнгерном (последний пример близок и к жанру «хождения», когда герой телесно переносится в иной мир, однако даже и средневековый читатель, как отметил С. С. Аверинцев, вряд ли всерьез разграничивал эти смежные жанровые формы [Аверинцев, 1997; 113]). Во-вторых, все формально-содержательные признаки жанра видений проникают в роман и в качестве дискретных элементов. Традиционные структурные составляющие жанра видения как бы распыляются, рассредоточиваются в пространстве романа на отдельные мотивы. В последнем случае обращает на себя внимание их частотность, повторность, выполняющая роль своеобразного авторского курсива. Благодаря такому «статистическому» акценту эти маркированные в жанровом отношении мотивы не до конца, не бесследно растворяются в тексте. Экспликация позволяет увидеть всю гамму поэтических элементов, восходящих к единой жанровой основе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Визионерские мотивы в произведениях современных прозаиков представлены достаточно широким кругом модификаций. На первый план для авторов может выходить поэтико-риторическая форма мотива, и тогда он приобретает характер литературного приема. Так происходит в романе А. Битова «Пушкинский дом», где мотив видения выступает в самом далеком от классической модели виде, вводит тему критики репрезентации. Или в романе Т. Толстой «Кысь», где визионерские мотивы становятся частью постмодернистской стилизаторской игры в Средневековье. В произведениях Вен. Ерофеева и В. Пелевина акцент получает содержательная сторона визионерской топики, те «вечные» вопросы жизни и смерти, с которыми она изначально связана. Традиционная семантика в этих случаях каждый раз «переводится» на новый язык эпохи, на индивидуальный язык автора, различными способами остраняется, но остается узнаваемой благодаря использованию мотивов-маркеров (изменные состояния сознания, мотивы потустороннего мира, мистических встреч и проч.). Разграничение это условно: в известной степени мотив всегда сохраняет свои формально-содержательные скрепы. Оно лишь позволяет нам отметить два вектора в развитии визионерской топики у современных авторов.

Если говорить о жанровых традициях, то здесь тоже возникает любопытная шкала. На одном ее конце произведения, наиболее близко подходящие к жанру видения по форме, в которой комплекс визионерских мотивов не только является сюжетообразующим, но и составляет весь костяк повествования. Композиционной цельностью визионерского текста отмечено, например, «Благовествование» Вен. Ерофеева. Однако таких примеров в современной литературе мы насчитаем немного. Гораздо чаще визионерские эпизоды встречаются в составе романов, повестей, рассказов с более широкой тематической направленностью. Таковы, скажем, многие произведения В. Пелевина. Вообще, по сравнению с традиционной культурой визионерские мотивы в постмодернистских текстах в гораздо большей степени

автономизируются, отделяются друг от друга. И наибольшей частотностью будут отмечены отдельные визионерские мотивы, щедро вплетаемые современными писателями в свои произведения. Примеры мы видели у всех рассмотренных нами авторов.

Чем объяснить интерес современной культуры к визионерской топике? Во-первых, как уже было сказано, она апеллирует к «вечным» и главным вопросам человеческого существования — о жизни, смерти и их смысле, о том мире, в который человек вброшен с рождения, о границах и судьбе этого мира и т. п. В напряженном внимании к этим вопросам, надо заметить, литература эпохи постмодернизма мало чем отличается от литературы классического периода, сколь бы ни различались они по формальным признакам, сюжетам или общей интонации. Закономерно поэтому, что визионерские мотивы в постмодернистской литературе прочно сцеплены с широким историко-литературным контекстом, осознаются авторами как часть некоей магистральной, простирающейся от Апокалипсиса и «Божественной комедии» до «Медного всадника» и далее в современность.

Целый ряд исторических обстоятельств второй половины XX века лишь обострил интерес современной культуры к визионерству. Это и религиозный бум последних десятилетий, вернувший религиозно-мистическую проблематику в литературу, и «психоделическая революция» в зарубежной и отечественной контркультуре, придавшая широкое распространение разного рода галлюциногенным веществам и сделавшая визионерские переживания широко доступными, и так называемый «визуальный поворот» в культуре, пришедшийся на конец XX века, сфокусировавший внимание современного человека на визуальных переживаниях.

Можно, наверное, говорить и о таких особенностях визионерской темы, которые оказались соприродны постмодерному мышлению. Какие-то из них лежат на самой поверхности. Так, очевидно созвучным постмодернизму является то раздвижение границ действительности от повседневной, строго ограниченной чувственным опытом, к обнаружению и признанию потустороннего, идеального мира, заложенное в самом основании визионерского феномена. Постмодернизм еще усиливает этот эффект

умножения реальностей, рисуя картину мультимиров, подчас мысленных, виртуальных. Как мы видели, «виртуальность» может по-разному оцениваться и истолковываться разными авторами, приниматься или не приниматься. Но принцип мультимиров остается единым для всей постмодернистской литературы.

Наконец, постмодернистская ирония «снимает» остроту полемики по поводу самих психофизических оснований визионерства, превративших его в скептическую эпоху Нового времени в нечто сомнительное, если не патологическое. Медицинская, культурологическая и религиозно-мистическая интерпретации визионерства перестают конфликтовать между собой и вступают в новые отношения дополнительности. Коротко и внятно это новое восприятие обрисовано в реплике героини современного английского писателя Стивена Фрая: «Некоторое время назад я разговаривала со священником, и он сказал мне, что „умирающим людям часто являются видения“. Я обратилась к психиатру, и он сказал то же самое, хоть и другими словами: „Травмированный разум обманывает себя реалистичными образами, которые служат посредниками между желаемым и страшной реальностью. В смысле более широком общество проделывает то же самое с помощью кино- и телеиндустрии“» [Фрай, 2008; 135].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литературные источники

1. *Аввакум. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения* / Аввакум. М., 1960.
2. *Английская поэзия в русских переводах*. М., 1981.
3. *Антология поэзии битников*. М., 2004.
4. *Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования* / отв. ред. и сост. В. В. Мильков. М., 1997.
5. *Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений* / Е. А. Баратынский. Л., 1989.
6. *Батюшков К. Н. Сочинения* / К. Н. Батюшков. М.; Л., 1934.
7. *Битов А. С. Пушкинский дом* / А. С. Битов. СПб., 2000.
8. *Битов А. С. Человек в пейзаже* / А. С. Битов. М., 1988.
9. *Бодлер Ш. Цветы зла* / Ш. Бодлер. Ростов н/Д., 1991.
10. *Данте. Божественная комедия* / Данте. М., 1992.
11. *Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 15* / Ф. М. Достоевский. Л., 1976.
12. *Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 30(1)* / Ф. М. Достоевский. Л., 1988.
13. *Ерофеев Вен. Записная книжка* / Вен. Ерофеев // *Литературный текст: проблемы и методы исследования: Анализ одного произведения. «Москва-Петушки»* Вен. Ерофеева. Тверь, 2001.
14. *Ерофеев Вен. Записные книжки 1960-х годов. Первая публикация полного текста* / Вен. Ерофеев. М., 2005.
15. *Ерофеев Вен. Москва-Петушки: Поэма* / Вен. Ерофеев. Петрозаводск, 1995.
16. *Ерофеев Вен. Оставьте мою душу в покое: Почти все* / Вен. Ерофеев. М., 1997.
17. *Из «Жития Василия Нового». Хождение Феодоры по воздушным мытарствам* // Библиотека литературы Древней Руси: в 20 т. Т. 8. СПб., 2003. С. 495–527.
18. *Ильф И. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана* / И. Ильф, Е. Петров. М., 2000.
19. *Книга жития и отчасти чудес сказание пр[е]п[од]о[б]наго Василия Новаго и видение ученика его Григория: взятая из рукописи Минеи Четии с[вя]тейшаго Макария, митрополита Московского. Б. м., б. и., между 1899 и 1917. 164 л. Ложн. выход: Типом издана*

- в типографии Почаевской [русский перевод, режим доступа: www.zaistinu.ru/old/library/zhitiya/vasilij.shtml]
20. Корнев С. Столкновение пустот: Может ли постмодернизм быть русским и классическим? / С. Корнев // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 244–259.
 21. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис // Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. М., 1979. С. 205–343.
 22. Пелевин В. Желтая стрела / В. Пелевин // Пелевин В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1996.
 23. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота / В. О. Пелевин. М., 2003.
 24. Платон. Государство. Законы. Политик / Платон. М., 1998.
 25. Поэзия английского романтизма. М., 1975.
 26. Св. Тереза Авильская. Внутренний замок. Истина и жизнь. М., 1992.
 27. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде / Э. Сведенборг. М., 1993.
 28. Святого отца нашего Григория Двоеслова Епископа Римского собеседования о жизни италийских отцов и о бессмертии души. М., 1996.
 29. Твардовский А. Т. Теркин на том свете / А. Т. Твардовский // Твардовский А. Т. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М., 1978. С. 325–381.
 30. Толстая Т. Н. Кысь / Т. Н. Толстая. М., 2001.
 31. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 12 / Л. Н. Толстой. М., 1982.
 32. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 12 т. Т. 10 / И. С. Тургенев. М., 1982.
 33. Фрай С. Гиппопотам / С. Фрай. М., 2008.
 34. Хаксли О. Двери восприятия. Рай и ад / О. Хаксли. М., 2009.
 35. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 8 / А. П. Чехов. М., 1977.

Научная литература и критические статьи

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. М., 1997.
2. Аллен Гинзберг // Антология поэзии битников. М., 2004. С. 9–10.
3. Альтшуллер М. «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы / М. Альтшуллер // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 69–108.

4. Аничков Е. В. Христианские легенды в народной передаче / Е. В. Аничков // История русской литературы / под ред. Е. В. Аничкова. Т. II. М., 1908. С. 107–133.
5. Бавин С. П. «Самовозрастающий логос»: (В. Ерофеев) / С. П. Бавин. М., 1995.
6. Батюшков Ф. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования / Ф. Батюшков. СПб., 1891.
7. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90 годы XX века — начало XXI века) / О. В. Богданова. СПб., 2004.
8. Вагина А. С. В. Пелевин и К. Кастанеда: (К вопросу о творческом диалоге) / А. С. Вагина // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты. Тюмень, 2005. Ч. I. С. 84–87.
9. Веселовский А. Н. Данте Алигьери / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Собрание сочинений. Т. 4. Вып. 1. СПб., 1909. С. 351–386.
10. Веселовский А. Н. Данте и символическая поэзия католичества / А. Н. Веселовский // Вестник Европы. 1866. Т. IV. Отд. 1. С. 152–209.
11. Волкова Т. Ф. Иван Степанович Мяндин — редактор древнерусских повестей (некоторые итоги изучения литературного наследия печорского книжника) / Т. Ф. Волкова // ТОДРЛ. Т. 57. СПб., 2006. С. 839–890.
12. Гаврилов А. Страшный суд как страшный сон: Виктор Пелевин написал свои «Мертвые души» / А. Гаврилов // Независимая газета. 1999. 11 марта (№ 43). С. 9.
13. Грибанов А. Б. Заметки о жанре видений на Западе и на Востоке / А. Б. Грибанов // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 65–77.
14. Грицевская И. М. К изучению народных легенд об «Обмирании» (Видение девицы Пелагеи) / И. М. Грицевская, А. В. Пигин // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1993. С. 48–68.
15. Гроф С. Космическая игра: исследование рубежей сознания / С. Гроф. М., 1997.
16. Гроф С. Области человеческого бессознательного: Опыт исследования с помощью ЛСД / С. Гроф. М., 1992.
17. Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков / А. Я. Гуревич // Труды по знаковым системам. Т. VIII. Тарту, 1977. С. 3–27.

18. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. М., 1981.
19. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. М., 1990.
20. Демин А. С. Путешествие души по загробному миру (в древнерусской литературе) / А. С. Демин // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6. С. 355–376.
21. Доброхотов А. Л. Собеседник ангелов и духов / А. Л. Доброхотов // Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. М., 1993. С. 529–544.
22. Евтушенко Е. Непричесанные рассказы: Виктор Пелевин и мои взаимоотношения с загробной жизнью / Е. Евтушенко // Книжное обозрение. 1999. № 21. С. 23.
23. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. СПб., 1996.
24. Заломкина Г. В. Москва-Петушки: другая дорога в Икстлан: Код трансцендентного перехода у Вен. Ерофеева и В. Пелевина / Г. В. Заломкина // Памяти профессора В. П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX веков. Самара, 2005. С. 335–345 [режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ikstlan/1.html>].
25. Книга загробных видений: [антология]. СПб., 2006.
26. Костромичева М. В. Мифологический контекст в рассказе И. С. Тургенева «Живые мощи» / М. В. Костромичева // Спасский вестник. 2005. № 12 [режим доступа: <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/kostromichova.htm>].
27. Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора / Н. А. Криничная. М., 2004.
28. Криничная Н. А. Этнография религии. Легенды о возвращении из загробного мира (по восточнославянским материалам) / Н. А. Криничная // Этнографическое обозрение. 2005. № 6. С. 114–129.
29. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / А. В. Кубасов. Екатеринбург, 1998.
30. Курицын В. Мы поедим с тобою на «А» и на «Ю» / В. Курицын // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 296–304.
31. Лазарева К. В. Традиции жанра видений в повести И. С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)» / К. В. Лазарева // Спасский вестник. 2005. № 12 [режим доступа: <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/lazareva.htm>].
32. Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Р. Лахманн. М., 2009.

33. *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого / Ж. Ле Гофф. М., 2001.
34. *Лебедев Е.* Ломоносов / Е. Лебедев. М., 1990.
35. *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом / М. Липовецкий // Знамя. 1992. № 8. С. 214–224.
36. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо. М.; Харьков, 1998.
37. *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 111–117.
38. *Мальчукова Т. Г.* О жанровой природе и композиции стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» / Т. Г. Мальчукова // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск, 1981. С. 3–24.
39. *Михайлов А. В.* Методы и стили в литературе / А. В. Михайлов. М., 2008.
40. *Муравьев В.* Предисловие / В. Муравьев // Ерофеев Вен. Москва-Петушки. М., 1990. С. 5–14.
41. *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. М., 1974.
42. *Налич Т. С.* Ангелы и другие сверхъестественные существа в исламе / Т. С. Налич. М., 2009.
43. *Нечаенко Д. А.* Сон, заветных исполненный знаков / Д. А. Нечаенко. М., 1991.
44. *Никола М. И.* Сюжетно-композиционные особенности средневековых видений / М. И. Никола // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983. С. 8–9.
45. *Ольшевская Л. А.* Эсхатологические темы в Волоколамском патерике / Л. А. Ольшевская // Филологические науки. 2003. № 1. С. 37–44.
46. Печать минувшего. Венедикт Ерофеев (1938–1990). Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // Театр. 1991. № 9. С. 74–123.
47. *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности / А. В. Пигин. СПб., 2006.
48. *Пигин А. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» и видения рая и ада / А. В. Пигин // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. Петрозаводск, 1991. С. 132–139.
49. *Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописи соловецкой библиотеки / И. Я. Порфирьев. СПб., 1890.

50. Про Веничку. М., 2008.
51. *Прокофьев Н. И.* Видение как жанр в древнерусской литературе / Н. И. Прокофьев // Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1964. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы. С. 35–56.
52. *Седова Е. К.* Мотив видения в романе Т. Толстой «Кысь» / Е. К. Седова, Н. Л. Шилова // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве: материалы конгресса. СПб., 15–17 октября 2008 г. / под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова. Т. II. Ч. 2. СПб., 2008. С. 410–415.
53. *Сидоров П. И.* Введение в клиническую психологию: в 2 т. Т. 1 / П. И. Сидоров, А. В. Парняков. М.; Екатеринбург, 2000.
54. *Силантьев И. В.* Поэтика мотива / И. В. Силантьев. М., 2004.
55. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. СПб., 2002.
56. Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции: сб. ст. М., 2006.
57. *Соловьев В.* Видения / В. Соловьев // Энциклопедический словарь [Брокгауза и Ефрона]. СПб., 1892. Т. 11. С. 249–250.
58. *Сухих И.* Загадочный «Черный монах» / И. Сухих // Вопросы литературы. 1983. № 6. С. 109–125.
59. *Сухов А. А.* Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации: автореф. дисс. ... канд. культурологии / А. А. Сухов. Екатеринбург, 2008а.
60. *Сухов А. А.* Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации: рукопись дисс. ... канд. культурологии / А. А. Сухов. Екатеринбург, 2008б.
61. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. М., 1989.
62. *Тихонравов С. С.* Апокрифические сказания / С. С. Тихонравов // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1895. Т. 58. Вып. 1–4.
63. *Топоров В. Н.* Странный Тургенев: (Четыре главы) / В. Н. Топоров. М., 1998.
64. Уильям Блейк. Биография [режим доступа: <http://omkara.ru/blake/biogr2.htm>].
65. *Фильштинский И. М.* Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе / И. М. Фильштинский // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 56–64.
66. *Халленгрэн А.* Сведенборг в России / А. Халленгрэн // Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. М., 1993. С. 545–552.

67. Шапир М. Данте и Теркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке) / М. Шапир // Вопросы литературы. 2002. № 3 (май — июнь). С. 58–72.
68. Шатин Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе / Ю. В. Шатин // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 56–63.
69. Шевеленко А. Я. Апокалипсис и его сюжеты в истории культуры / А. Я. Шевеленко // Вопросы истории. 1996. № 11–12. С. 16–38.
70. Шеллинг Ф. В. О Данте в философском отношении / Ф. В. Шеллинг // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 445–459.
71. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1 / А. Шопенгауэр. М., 1992.
72. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. М., 2000.
73. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о Материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. М., 2007.
74. Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения» / Б. И. Ярхо // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 18–55.
75. Bentley G. E. The Stranger from Paradise: A biography of William Blake / G. E. Bentley. New Haven; London, 2001.
76. Greenblatt S. Hamlet in Purgatory / S. Greenblatt. Princeton, 2001.
77. Levin D. M. Modernity and the Hegemony of Vision / D. M. Levin. University of California Press, 1993.
78. Owen D. R. The vision of Hell. Infernal jounries in Medieval French Literature / D. R. Owen. Edinburg, 1970.
79. Spearing A. C. Medieval dream-poetry / A. C. Spearing. Cambridge, 1976.

Энциклопедии и справочники

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
2. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М., 1987–1988.
3. Постмодернизм: Энциклопедия. М., 2001.
4. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1–2. Л., 1987–1989.
5. Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 3. М., 1959.
6. Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. М., 1993.
7. Элиаде М. Словарь религий, обрядов и верований / М. Элиаде, И. Кулиано. М.; СПб., 1997.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Апокриф (греч. *apokryphos* — скрытый, тайный, сокровенный) — произведение, развивающее темы, идеи и сюжеты Ветхого и Нового Заветов, ориентирующееся на канонические формы, но по каким-либо причинам не вошедшее в канон.

Видение (лат. *visio* — видение): 1) психофизический феномен, непроизвольно воспринимаемые зрительные образы и голоса; 2) религиозно-дидактический жанр средневековой словесности, сюжет которого основывается на сверхъестественном восприятии образов потустороннего мира и т. п.

Визионер — субъект видения. В классических визионерских текстах, как правило, пророк, святой, подвижник или, напротив, грешник, которого видение обращает на истинный путь.

Гипертекст (лат. *hyper* — над, сверх + текст) — в литературоведении: совокупность текстов, связанных между собой разного рода перекличками и перекрестными ссылками, благодаря которым тексты можно воспринимать в различном порядке.

Дискурс (фр. *discours*, англ. *discourse*, от лат. *discursus* — бегание взад-вперед; движение, круговорот; беседа, разговор) — речь, процесс языковой деятельности, беседа; способ говорения. Многозначный термин ряда гуманитарных наук. Здесь: способ говорения, свойственный определенной среде, со своими стилистическими и идеологическими доминантами.

Жанр (фр. *genre* — род, вид) — исторически сложившийся тип словесно-художественного произведения, соответствующий определенным содержательным и формальным требованиям.

Житие, агиография (греч. *hagios* — святой + *grapho* — пишу) — жанр церковной словесности, описывающий жизнь и подвиги святых.

Измененные состояния сознания — термин клинической психологии, состояния сознания, которые отличаются от обычного, нормального состояния сознания человека, но не являются патологическими в психиатрическом понимании

(состояния алкогольного или наркотического опьянения, медитации, гипноза, глубокой молитвы, а также состояния сознания, возникающие у человека в экстремальных ситуациях или при сильных эмоциях).

Интертекстуальность (от лат. *inter* — между + *текст*) — соотношение одного текста с другим, диалогические взаимоотношения литературных произведений. Является качеством изящной словесности начиная с античности, однако особую интенсивность проявляет в литературе постмодернизма, где превращается в способ построения текста из цитат и реминисценций к текстам-предшественникам.

Легенда визионерская — совокупность визионерских топосов и сюжетов в мировой культуре и искусстве.

Мотив (позднелат. *motions* — движение) — простейшая повествовательная единица, элемент сюжетосложения. Ср., например, визионерские мотивы сна, измененных состояний сознания, коммуникации с потусторонним миром, разлучения души с телом и т. п. Совокупность мотивов — мотивика.

Обмирания — фольклорный жанр, рассказ о летаргическом сне, который понимается как временная смерть, когда душа спящего посещает потусторонний мир.

Образы визионерские — художественные образы, встречающиеся в произведениях соответствующего жанра: образы ясновидца (визионера), рая, ада, ангелов, бесов, призраков, загробного мира и проч.

Онирический — имеющий отношение к сновидениям или сну.

Репрезентация (лат. *repraesentatio* от *re-* и *praesentare* — представлять) — «представленность» или «представление», многозначное понятие ряда гуманитарных дисциплин, здесь: воплощение в творчестве идеальных образов сознания художника.

Патерик (греч. и лат. *pater* — отец) — общее название для сборников рассказов о жизни монахов и отшельников, прославившихся особым благочестием, а также название сборников изречений.

Претекст — в теории интертекстуальности: текст-предшественник.

- Постмодернизм (англ. postmodernizm) — направление в культуре и искусстве второй половины XX века, опирающееся на принципы относительности, игры, иронии, цитатности и «обнажения приема».
- Симулякр (от лат. *simulo* — делать вид, притворяться) — копия, не имеющая оригинала в реальности, репрезентация того, что на самом деле не существует.
- Топос (греч. *topos* — место, лат. *Locus communis* — общее место) — стереотипная словесная формула, клишированный образ, мотив, мысль. Совокупность топосов — топика.
- Травестия (франц. *travestir* — переодевать) — литературный прием, когда о низком предмете говорится высоким стилем.
- Эсхатология (греч. *eschatos* — последний) — учение о конечной судьбе мира и посмертном бытии человека.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Глава 1. Видения в классической и постклассической культуре	5
§ 1. Визионерская топика и проблемы ее изучения.....	5
§ 2. Видения в традиционной культуре	16
§ 3. Видения в европейской культуре Нового времени	28
§ 4. Визионеры и видения в русской классике	37
Глава 2. Визионерские мотивы в русской постмодернистской прозе 1960–1990-х годов.....	50
§ 1. «Потусторонняя точка зрения» в художественном мире Вен. Ерофеева	50
§ 2. Поэтика призрачности в прозе А. Битова.....	65
§ 3. Видение как прием в романе Т. Толстой «Кысь»	78
§ 4. Традиции жанра видений в прозе В. Пелевина	88
Заключение	104
Список литературы.....	107
Терминологический словарь.....	114

Учебное издание

Шилова Наталья Леонидовна

**Визионерские мотивы
в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов
(Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая, В. Пелевин)**

Учебное пособие

Редактор *С. Л. Смирнова*

Компьютерная верстка *Г. О. Предтеченский*

Дизайн обложки *Н. В. Плунтян*

Подписано в печать 04.05.2011. Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Minion Pro. Печ. л. 7,5. Тираж 100 экз. Изд. № 56 (2010). Заказ 70

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Карельская государственная педагогическая академия»
Республика Карелия. 185680, г. Петрозаводск, ул. Пушкинская, 17
Печатный цех КГПА

ISBN 978-5-98774-116-0



9 785987 741160

Для заметок