

*Т. Г. Прохорова**

**АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СОЦРЕАЛИЗМА
В ЗЕРКАЛЕ РОССИЙСКОЙ ПРОЗЫ 1990-Х ГОДОВ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Ю. БУЙДЫ «ДОН ДОМИНО»)**

В статье исследуются особенности преломления в отечественной прозе 1990-х годов архетипических образов и символов, характерных для искусства соцреализма. На материале романа Юрия Буйды «Дон Домино» показана трансформация символического образа поезда, архетипов Героя, Отца и Сына, Матери, Врага. Авторская позиция по преимуществу основывается на концепциях Х. Гюнтера, Е. Добренко, К. Кларк, О. Демуры, выделивших основные архетипические образы советского мифа, обнаруживших его древнеязыческую основу и христианские наслоения. В ходе анализа выявлены приемы деконструкции ключевых образов и мотивов советского мифа.

Ключевые слова: Ю. Буйда, деконструкция, соцреализм, советский миф, символика поезда, архетипы Героя, Отца и Сына, Матери, Врага.

Tatiana G. Prokhorova

**ARCHETYPAL IMAGES OF SOCIALIST REALISM IN THE MIRROR OF RUSSIAN
PROSE OF THE 1990s (BASED ON THE NOVEL BY Yu. BUIDA «DON DOMINO»)**

The article examines the peculiarities of refraction in the domestic prose of the 1990s of archetypal images and symbols characteristic of the art of socialist realism. Based on the material of Yuri Buida's novel «Don Domino», the transformation of the symbolic image of the train, the archetypes of the Hero, Father and Son, Mother, Enemy is shown. The author's position is mainly based on the concepts of H. Gunther, E. Dobrenko, K. Clark, O. Demura, who identified the main archetypal images of the Soviet myth, discovered its ancient pagan basis and Christian layers. The analysis reveals the techniques of deconstruction of the key images and motifs of the Soviet myth.

Keywords: Yu. Buida, deconstruction, socialist realism, Soviet myth, symbolism of the train, archetypes of the Hero, Father and Son, Mother, Enemy.

* Прохорова Татьяна Геннадьевна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, литературы и журналистики Марийского государственного университета; tatprohorova@yandex.ru

Важнейшие черты, основные принципы и законы существования тоталитарной культуры, определяющие механизмы её функционирования, — все то, что составляет так называемый «соцреалистический канон», выявлены и подробно изучены российскими и зарубежными исследователями [13]. Данная статья посвящена проблеме рецепции советского мифа в постсоветской прозе. Полемический диалог с ним особенно активизировался на рубеже XX–XXI веков. В той или иной форме он проявил себя в творчестве писателей разных поколений и разной эстетической ориентации. Достаточно назвать произведения В. Аксенова («Москва-ква-ква»), В. Войновича («Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»), В. Пелевина («Омон Ра», «Затворник и Шестипалый», «Желтая стрела», «Чапаев и Пустота»), Т. Толстой («Кысь»), В. Сорокина (цикл рассказов «Первый субботник»). Особое место в этом в этом ряду занимает Юрия Буйда — писатель, в чьем творчестве тема «человек и тоталитарная эпоха» является сквозной. Эта проблематика воплощается в его произведениях то в гротескной, условно-символической форме («Черт и аптекарь», «Отдых на пути в Индию»), то в психологически сложных, реалистически достоверных сюжетах и образах («Ева Ева», «Вор, шпион и убийца»), но чаще всего — на стыке фантазийного, мифологического и реалистически достоверного («Синяя кровь», «Город Палачей», «Дон Домино»).

В данной статье нас, прежде всего, интересует, как в современной прозе обыгрываются ключевые дидактические установки литературы соцреализма. По справедливому наблюдению Е. Добренко, «соцреализм направлен на мобилизацию эмоциональной энергии масс, его политическая мифология сугубо функциональна: путем упорядочения картины мира она организует в соответствующем направлении деятельность людей. Она, таким образом, целенаправлена» [8, с. 31]. Эта целенаправленность и стремление к созданию строго регламентированной картины мира объясняет неизменное присутствие в произведениях соцреализма целого ряда устойчивых архетипических образов, символических знаков, повторяющихся сюжетных ходов и ситуаций, выполняющих дидактические функции. Читателю предлагаются определенные поведенческие модели, в которых воплощаются идейно-нравственные ценностные ориентиры эпохи.

В ряду важнейших типологических особенностей тоталитарной культуры Х. Гюнтер, прежде всего, выделил «героизм — динамическое начало, которое тесно связано с активизмом и экстремальной поляризацией культурных ценностей. Герой выступает строителем новой жизни, преодолевающим препятствия любого рода и побеждающим всех врагов. Неслучайно тоталитарные культуры нашли подходящим для себя определение — «героический реализм»» [см.: 5, с. 14]. Как известно, именно такое определение, наряду с рядом других («романтический реализм», в частности), прозвучало в дискуссии о новом творческом методе, сопутствующей Первому Всесоюзному съезду советских писателей. Классические произведения социалистического реализма демонстрировали образцы для подражания, указывали путь формирования героической личности. В результате сформировалось представление, закрепленное в известной массовой песне «Марш веселых ребят»: «Когда страна быть прикажет героем, / У нас героем становится любой». Как верно заметил Е. Добренко, массовость,

«коллективность — главное требование тоталитарной культуры, обращенное не только к миру взрослых, но и к миру детства. <...> Перед нами искусство, отвечающее на вопросы «что такое хорошо и что такое плохо», «учебник жизни», состоящий из задач на одно и то же действие — «сделать бы жизнь с кого»» [8, с. 32]. Однако «все категории такой эстетики не только выражают позитивные требования, но и являются инструментами борьбы», поэтому «монументальное рассчитано на запугивание индивидуального, личностного, героического — на подавление негероического, классическое — на искоренение «нездорового»» [5, с. 9].

Исходя из сказанного, вполне понятно утверждение Х. Гюнтера, что среди «действующих персонажей советского мифа главную роль играют архетипы героя, отца (мудрого старца), матери и врага» [6, с. 734]. На интерпретации этих образов и будет сосредоточено основное внимание в исследовании.

Основная задача данной работы — проследить, как переосмысляются архетипические образы и характерные символы соцреализма в прозе Ю. Буйды. В этом плане наиболее показателен его роман «Дон Домино» (1993), вошедший в 1994 году в шорт-лист Русского Букера. В нем воплотились характерные особенности творческой манеры писателя: яркая метафоричность мышления, богатство интертекстуальных связей, сложное переплетение мифологического и реального, исторически конкретного и символически обобщенного. Диалогические связи с советским мифом проявляются в этом романе на всех уровнях его художественной структуры. По словам критика Л. Аннинского, «Дон Домино» — книга о «болезни тоталитаризма», «свинцом осевшей в костях людей» [1]; «это сплав из Тихонова («гвозди бы делать из этих людей»), Серафимовича («Железный поток») и массовой песни про паровоз, который вперед летит, про стальные руки-крылья, а вместо сердца пламенный мотор. Только адреса перевернуты. Раньше летели — все выше и выше, и Локомотив Истории летел в светлое будущее, а теперь все летит в тартарары, и паровоз летит под откос, то есть в беспросветное прошлое» [1]. Анализ этого романа позволит акцентировать внимание на целом ряде существенных особенностей тоталитарной культуры, на психологии человека сталинской эпохи, на тех идеологических установках, которые определяют его мировосприятие и поведение.

Местом действия в романе «Дон Домино» является железнодорожный разъезд. Люди, живущие здесь, полностью оторваны от внешнего мира, они лишь получают приказы откуда-то сверху и в точности их исполняют. Их существование подчинено одной цели — обслуживанию загадочного «нулевого» — гигантского стовагонного поезда, который единственный раз в сутки, ровно в полночь проносится мимо. Никто из жителей поселка не знает, какой груз он везет, откуда движется, каков конечный пункт его назначения. Всё в их жизни «было лишь тенью ожидания нулевого» [3, с. 16].

Интересно, что одновременно с романом «Дон Домино», в 1993 году, была опубликована повесть В. Пелевина «Желтая стрела», в которой тоже все нити повествования стянуты к центральному символическому образу поезда. И в том, и в другом произведениях с ним связана проблематика несвободы, подчинения, обезличивания. Оба были написаны в период, когда советская система потерпела крушение, являются своеобразной реакцией на произо-

шедшее; и в том, и в другом произведениях выражен антиутопический пафос. Но В. Пелевин и Ю. Буйда принадлежат к разным творческим поколениям, неудивительно, что сходная проблематика и даже аналогичные аллюзивные образы трактуются ими по-разному. У Пелевина действие разворачивается внутри поезда. Этот хронотопический образ вобрал в себя приметы и сталинской, и брежневской, и горбачевской эпох. Для пассажиров «желтой стрелы» их жизнь в поезде — будничная реальность, в то время как мир за его пределами кажется им непостижимым. У Буйды наоборот: именно поезд окружен атмосферой мистической и страшной тайны. Он является своеобразным знаком тоталитарной эпохи, символическим образом, в котором воплощаются и её утопические иллюзии, и трагические коллизии.

День, когда прошел первый «нулевой», навсегда запомнился всем жителям поселка как событие чрезвычайной важности; «дрожь била их, они еще и еще раз проверяли, все ли в порядке» [3, с. 15]. Поезд, которого ждали с раннего утра, появился в полночь:

«Свет разлился над верхушками далекого леса, через несколько секунд над холмами вспыхнула жгучая точка. <...> И вот — яркий дымный свет прожекторов, сливающийся стук колес, маслянистый чугун, тусклая сталь машин, вагон за вагоном, все задраены, опломбированы, пустые тормозные площадки, вой-грохот-пыль, поезд проносится мимо что-то кричащих людей, забывших про цветы, мимо подпрыгивающих и целующихся мужчин в униформе, и скрывается за поворотом в километре от станции, но еще долго слышно, как он стучит и громыкает между холмами ...» [3, с. 18]

Полковник НКВД, контролирующий работу на линии, «стоял навтыжку, отдавая честь безмолвному составу, уносящемуся в ночь, и слезы текли по его дважды выбритым упругим щекам. «Вот, наконец проговорил он, сглатывая. — Так. Видели? То-то. И чтоб вот так — всегда. Умри, расшибись, убей, если надо, но чтоб этот поезд шел без задержек, без сучка и задоринки, чик в чик. Ясно?» [3, с. 18].

Образ поезда представлен здесь не только как аллюзия к популярной песне, сочиненной в конце 1920-х годов рабочими Киевской железной дороги, «Наш паровоз вперед лети...», в которой выражена вера советских людей в прекрасное «завтра», твердая убежденность в том, что «иного нет у нас пути» (отсюда восторг встречающих поезд людей, слезы полковника), но и как символическое воплощение чего-то сверхвластного, подчиняющего, парализующего волю. Как известно, в русской культуре символика поезда традиционно имеет негативную окраску [см. об этом: 12]. В своем романе Ю. Буйда продолжает эту традицию. «Нулевой» превращается у него в некое сверхобобщение тоталитарного государства: «реки большие и малые <...>, леса и пустыни, города и деревни, идущие в атаку красноармейцы и горящие танки под Берлином, тайны природы, Москва, Кремль, Вождь и вожди, враги народа и их дети, то есть всё это ради нулевого, тень нулевого...» [3, с. 35].

Само название поезда говорит о том, что он как бы вне или до времени, вне обычного числового порядка, ведь ноль, подобно кругу, является символом бесконечности, абсолюта, но одновременно это и знак пустоты, ничто.

Двойственность значений образа поезда в романе «Дон Домино» проявляется и в характере интертекстуальных связей. В эпизоде первой встречи загадочного «нулевого» ощущается реминисценция к романтической балладе В. А. Жуковского «Ночной смотр» («В двенадцать часов по ночам...»), о чем свидетельствует и сопутствующая этому образу атмосфера торжественности, мистичности и тревоги, и образ полководца, отдающего честь проносящемуся мимо составу, а также связанные с ним мотивы смерти и памяти. Но в данном случае, так сказать, в «старые мехи» вливается новое содержание. Полковник здесь выступает не только как представитель власти, но и как лицо подвластное, он не принимает парад, подобно «императору» в балладе Жуковского, а отдает честь тому, кто или что неизмеримо выше его, что вызывает одновременно страх и восторженное преклонение. В связи с этим в приведенном фрагменте можно усмотреть полемическую аллюзивную отсылку к текстам совсем другого рода: в 1930-е годы, когда осуществлялась задача превращения аграрной страны в индустриальную державу, получили широкое распространение индустриальные плакаты. На одном из них в роли машиниста «локомотива революции» сам т. Сталин. «График исполненного движения большевистского поезда» отражает историю распространения большевистских идей (начиная с 1890 года, когда стала выходить газета «Искра», из которой потом разгорелось «пламя» революции), а конечным пунктом движения локомотива должен был стать коммунизм [см.: 14]. В романе «Дон Домино» с образом поезда в дальнейшем будет связана трагедия коллективизации, массового голода, репрессий, то есть всего того, что являлось реальными вехами движения «локомотива революции».

Знаменательно, что уже первое появление поезда совпадает с рождением у одной из жительниц посёлка, Августы, мёртвого ребенка, что воспринимается как знак гибельности нового пути. По ходу развития сюжета мы также узнаём о смерти первого ребёнка Фиры Ландау — жены начальника станции. Постепенно мотив смерти становится в романе ведущим. Символично, что станция, где разворачивается действие, называется «Девятой», что рождает ассоциацию с девятым кругом ада. Этому способствуют и такие детали, как «колючая проволока, лютые псы-людоеды», «свинцово-хмурые» лица, чувство тоски, которое постепенно усиливается. По словам Миши Ландау, это «мертвое место» [3, с. 22].

Герои романа живут как будто в заколдованном пространстве, откуда выбраться невозможно. Каждый, кто пытается выскочить из замкнутого круга, узнать чуть больше, чем положено, либо гибнет, либо сходит с ума, как это случилось и с первым начальником станции Мишей Ландау, и со вторым — Васей Дремухиным, и с бродяжкой Аленой, ищущей свою семью, пропавшую во время голода и коллективизации. Беспощадная к человеческим судьбам система заставляет либо беспрекословно подчиняться, стать её «болтиком и винтиком», либо исчезнуть навсегда.

Главным героем романа является Иван Ардабьев — один из первых поселенцев и единственный, кто остается на станции до самого конца. В этом образе прослеживаются архетипические черты Героя советского мифа. По наблюдению Х. Пюнтера, в его иерархии высшей фигурой является человек труда, совершающий свои подвиги именно на трудовом фронте [6, с. 746]. Приведем цитату

из выступления Ф. Гладкова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, которая может служить своеобразной иллюстрацией к данному утверждению Х. Пюнтера: «Социалистический реализм по существу своему есть образное познание нашей действительности, то есть действительности в её напряженной борьбе, в создании новых социалистических ценностей, в познании человека наших дней как творца, как строителя, как героя» [4, с. 149, выд. нами. — Т. П.].

В романе Ю. Буйды образ Ардабьева неразрывно связан с железным, грохочущим, стовагонным поездом. Об этом говорит и такая характерная деталь его внешнего облика, как два ряда «блестящих железных зубов» [3, с. 11]. Примечательна в этом смысле и адресованная Ардабьеву реплика одной из героинь: «Ты не человек, а железка» [3, с. 112]. Исследователями тоталитарной культуры неоднократно отмечалась значимость эстетики стального, железного. В работе Х. Пюнтера это подтверждается целым рядом примеров:

«Луначарский в 1907 году говорил о «железной целостности» новой бойцовой души и о превращении индивидуума из «железа в сталь». Об этом же свидетельствует псевдоним Сталин, принятый Иосифом Джугашвили в 1912 году. В «Железном потоке» (1924) А. Серафимовича речь идет о сплочении военного коллектива, а в романе Н. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934) заковка стали символизирует воспитание большевистских кадров. В 1930-е годы эта метафорика проникает во все сферы жизни советского общества. Говорят о «железной воле вождя и партии», о «стальном единстве» сопротивляющихся полярным льдам челюскинцев, о советских летчиках как о «железных людях» и т. д. [6, с. 746].

Создавая образ Ивана Ардабьева, Буйда обыгрывает эту особенность советского мифа. Биография Дон Домино призвана показать, как сформировался такой тип. После гибели родителей Иван воспитывался в детдоме, он привык сознавать себя частью единого коллективного целого, и, оказавшись на станции, стремится ни о чем не думать и лишь чётко выполнять свою работу. Показательна характеристика, которую дает ему полковник:

«На тебя можно положиться. На тех, кто твоего не испытал, тоже можно, но на тебя — вдвойне. Потому что у тебя нет прошлого. И не надо. У тебя даже настоящего нет. Ты весь будущее. Ты и есть нулевой» [3, с. 21].

Государство, взяв его под опеку с малых лет, сформировало личность без привязанностей, без сомнений, без лишних мыслей. Он знает, что является частью огромной «машины» и должен, прежде всего, выполнять свою функцию «чик в чик». Это выражение принадлежит рыжему полковнику, но Ардабьев его постоянно повторяет, как будто у него нет не только своих мыслей, но и своих слов.

Дон Домино существует в пространстве советского мифа. Исследователи литературы соцреализма неоднократно обращали внимание на религиозность как характерную черту мировосприятия советского человека [см. 10]. У Буйды вера Героя проявляется в его служении Линии. Для него это «цель, смысл и вершина» [3, с. 35]. Без нее нет жизни. Примечателен в этом плане следующий диалог Ардабьева с Фирой:

«...Линия — вот она, есть, существует, и нулевой ходит, и мы живем, и во всем этом есть смысл, а какой — нам просто неведомо...»

«Ваня... — растерялась Фира. — Так это ты про Бога говоришь. Ваня...»

«Про какого Бога?» — удивился Иван.

«Так, как ты сейчас про Линию говорил, люди тысячи лет про Бога говорили <...>» [3, с. 57].

Определяя признаки архетипического образа, исследователь Ю. Антонян подчеркивает: «Любой архетип имеет собственное содержание, причём достаточно конкретное, что и позволяет отличать один архетип от другого» [2, с. 152]. В романе Ю. Буйды деконструкция советского мифа проявляется через оксюморонное соединение, смешение разных архетипических черт. Об этом говорит уже двойное именование героя: если Иван — распространенное имя, которое часто воспринимается как обобщение, относящееся ко всему русскому народу (русский Иван / русские Иваны), то прозвище Дон Домино, напротив, выделяет его из общей массы. Ардабьев получил его за отличную игру в домино, а также за «присутствие чего-то цыганистого в лице, «испанистого»» [3, с. 15]. Это своеобразная аллюзия к архетипическому дон-кихоту, готовому ради достижения высокой цели не считаться с обстоятельствами, преодолевать любые препятствия, пусть даже результат его усилий будет плачевен и он будет выглядеть чудачком в глазах окружающих. Но интересно также и замечание Л. Анненского, обратившего внимание на звуковую ассоциацию: прозвище Дон Домино напоминает звон «металла о металл, погребальный колокол, лязг деталей грубо свинченного механизма» [1].

Образ главного героя романа строится на соединении «железного» и «человеческого». С одной стороны, Ардабьев способен, даже совершив убийство, остаться холодным, бесчувственным. Достаточно вспомнить, как он ведет себя, когда избавляется от труп убитого им полковника:

«Иван оттолкнул. Труп поплыл, развернулся и снова пристал к берегу. Иван снова оттолкнул. Он шел за ним по берегу, пока тело не подхватило течением. Бросил жердину в воду. Ну и ну. Присел на корточки, закурил. Километров пять прошел, не меньше. Ну и ну. Никак не хотел отлипнуть от земли, от этого света. Упрям. Как все. Он выкурил папиросу в три затяжки, закурил другую. Мертв. Вопрос только в том, кто мертвее. Хлестал дождь, но Ардабьев ничего не замечал, ничего не чувствовал» [3, с. 78].

Вместе с тем, его забота о слабых, мечущихся, страдающих — Мише Ландау, Васе, Августе, Алене, его любовь к Фире, ради защиты которой он и совершает это убийство, говорит не о бесчувственности «железки», а о его человечности.

Есть и еще одна точка бифуркации в образе Ардабьева — сочетание героического и рабского. Эта двойственность отчетливо проявляется в его диалоге с полковником:

«Меня еще никто на колени не ставил. Понял, полковник?»

«Понял. Есть люди, которых невозможно поставить на колени по одной причине: они с колен и не подымались» [3, с. 72].

Тем не менее дальнейшее развитие событий покажет, что именно Ардабьев сможет отдать себе приказ, который, как однажды сказал полковник, «не поступает по телеграфу, их не привозит фельдсвязь», приказ, которого, казалось, «не будет никогда» [3, с. 77], — он сам взорвет станцию и уничтожит Линию, которой служил. Таким образом, сформированный тоталитарной эпохой человек-«железка» выходит из-под контроля и становится способен самостоятельно принимать решения.

В романе «Дон Домино» трансформируются и другие архетипические образы советского мифа, при этом изменяются взаимоотношения между ними, нарушается присущая мифу строгая иерархичность.

Исследователи определяют тоталитарную культуру как «отцовскую, где основная добродетель — послушание» [9, с. 169]. Герой советского мифа обычно проявляет себя по отношению к «отцу». Поскольку, как пишет Х. Гюнтер, этот архетип «считается персонификацией духовного принципа, он часто окружен символикой солнца или огня» [6, с. 754]. В романе Буйды, где в роли «отца» поначалу выступает полковник, эта символика воплощается в таких неоднократно повторяющихся портретных деталях, как рыжие волосы и голубые глаза. Именно рыжеволосый полковник, являясь представителем высшей власти на оторванной от внешнего мира станции, вершит судьбы жителей поселка. Он открывает Ардабьеву глаза на его миссию, объясняет ему, почему следовало убить его друга Мишу Ландау, когда выяснилось, что тот нарушил приказ и отправился выяснять, куда направляется нулевой и что он везет. Полковник дал понять Ивану, что Мишу теперь не вернуть, он для Линии «конченный человек», которого «не вылечить, не исправить» [3, с. 60, 61], поэтому единственный выход для него — смерть. В этом эпизоде по отношению к Ардабьеву полковник выступает как «заботливый отец», помогающий «сыну» усвоить трудный жизненный урок:

«...тут уже неважно, кто нажал на спусковой крючок. Совершенно неважно. Допустим, он сам. Или кто-то. Например, ты, Дон. А? Какая разница. Это тот случай, когда нет ни палача, ни жертвы. <...> Да и могилу копать в таких случаях — совершенно необязательно. Излишне. Верно ведь, Дон, а?»

И Ардабьев с ужасом понял, что он — кивнул. Согласился. Мышцы шеи натянулись и нагнули его голову. Да, верно. Да, все правильно. Он застонал от боли и унижения.

«Ну-ну, — сказал полковник. — Ну-ну. Все мы люди. Всего-навсего люди...» [3, с. 62].

До того момента, пока в отношения между Иваном и полковником не вмешивается женщина, Ардабьева можно назвать идеальным послушным сыном. Он следует всем указаниям, не задает лишних вопросов и скептически относится к инакомыслящим.

По наблюдению К. Кларк, в советском мифе ««дети» никогда не становились «отцами», так как в них предпочитали видеть только образцовых «сыновей»» [11, с. 791]. Однако в романе Буйды Ардабьев, подобно героям античных мифов, убивает «отца» и сам становится на станции «владыкой»: «Теперь он, Ардабьев, хозяин этой горсти домов, бараков, станции, лесопилки, ремзавода. Старший. Главный. Владыка, которому — все равно» [3, с. 88].

Однако в отношении героя к своим подопечным выражена не столько позиция «старшего», требующего от сыновей и дочерей абсолютного послушания, сколько позиция человека, стремящегося понять, защитить, спасти, готового жертвовать собой не ради идеи, а во имя слабых и беззащитных. В связи с этим в романе актуализируется проблема взаимодействия отцовского и материнского архетипов.

Исследователи различают два пути осмысления материнского начала в мифе: «первоначальный языческий культ матери сырой земли, который представляет собой вариант распространенной у многих народов религии Большой матери, и христианское почитание Богородицы» [6, с. 748]. В русской культуре наблюдается сосуществование этих двух версий. Так, многие черты матери-сырой земли были перенесены на православный образ Богородицы, что существенно отличает его от канонического образа Девы Марии.

По утверждению К. Кларк, активизация архетипического образа матери в соцреалистической культуре связана с мифом о Стране Советов как о великой семье народов, где этот архетип проявляет себя, прежде всего, в значении Родина-мать [см: 11, с. 791]. Народу отводится роль героических дочерей и сыновей.

В романе Ю. Буйды архетип матери, как и другие архетипические образы соцреализма, приобретает двойственную трактовку. С одной стороны, в сознании его героев образ родины включает традиционные характеристики, которые внушались советским людям: «необъятная», «необозримая», «огромная», «непобедимая». Ардабьев, размышляя о том, что значит для него родина и насколько она ему, действительно, «родная», приходит к парадоксальному выводу: «Родина — это чужие. Потому она страшна, непонятна и свята. Как все чужое» [3, с. 20]. Таким образом, здесь вновь проявляется присущая всем архетипическим образам романа оксюморонность. У сироты Ардабьева по сути ничего нет, кроме Родины, страшной, непонятной, но в то же время «святой». Сыновья преданность ей выражается в его героическом служении, которое продолжается до конца жизни: «Одна Родина, — осклабился Иван. — Все мое здесь. А если это все — нулевой и ради нулевого, то все мое — нулевой. Какой бы он там ни был. Принять — отправить. Чик в чик» [3, с. 24].

Но одновременно с Ардабьевым связан и не свойственный советскому мифу архетип матери-утешительницы. Иван приютил в своём доме Алену, потом — Августу. Материнский нарратив нередко выражается в характере лексики, в синтаксических конструкциях его речи. Так, стремясь успокоить Алену, которая верила, что её мать находится в «нулевом», каждое появление поезда оборачивается потрясением, граничащем с безумием. Стремясь её успокоить, Ардабьев говорит с ней, как с маленьким ребенком:

«...нет там никакой мамы, родненькая, небось давным-давно померла, царство ей небесное, а если не померла, так живет потихоньку, тебя поджидает, а ты что? Нельзя же думать, будто ее куда-то везут в этом поезде, там вообще не люди, а бревна и валенки, мне полковник сказал, рыжий этот начальник, там не люди, а бревна и валенки, тыщи бревен, миллионы валенок, нет там твоей мамы, нет там никого, не безумствуй... Обещай, что больше туда не пойдешь...» [3, с. 69].

Но Алена будет продолжать искать свою мать и каждую ночь ждать нулевого, прислушиваться к звукам, доносящимся из поезда. В итоге она погибает под его колесами, после чего Иван сам вынужден воспитывать их новорожденную дочь.

Именно архетип матери-заступницы так или иначе объединяет практически всех героев романа. Даже в воспоминаниях рыжеволосого полковника проявляется это архетипическое значение: чтобы спасти детей от голода, его мать «масло выносила с завода в желудке. Представляете? Не завтракала, не обедала, чтобы на пустой желудок выпить на заводе два, а то и три литра масла» [3, с. 52].

Архетипическая модель «мать-дитя» объединяет все ключевые женские образы романа. Заботливая Августа, трижды рожавшая мертвых детей, обретает смысл жизни, лишь получив возможность воспитывать ребёнка Алены. Сама Алена, которая так и осталась ребенком, связь с матерью сохранила до конца жизни. Фира называет своего маленького сына «мой единственный мужчина» [3, с. 44]. Именно в нем, а не в муже, не во влюбленном в нее Ардабьеве и, конечно, не в рыжем полковнике, она видит единственную жизненную опору.

Обыгрывая характерные для советского мифа архетипические образы, Буйда обнажает трагедию тоталитарной эпохи, лишаящей человека права на свободу, на выбор, на самостоятельную мысль, на живое чувство. Это определяет и трактовку непременно присутствующего в пространстве советского мифа архетипа «врага». В романе «Дон Домино» упоминание о «врагах народа» встречается уже на первых страницах романа. Обращаясь к Ардабьеву, рыжий полковник говорит:

«Твои родители — враги народа <...>. Нам это хорошо известно. Но ты за них не отвечаешь. Ты отвечаешь за себя. И за Родину. <...> Родина тебе верит. Понял? Родина тебе верит — не меньше, а может, даже больше, чем другим... — Он сделал паузу. — Быть может, больше, чем другим, и быть может, именно потому, что родители твои предали Родину. Ты это понимаешь?» [3, с. 21].

В этих словах воплощается известная формула сталинской эпохи «сын за отца не отвечает», в которой отражен разрыв кровной связи между родителями и детьми, вытеснение даже памяти о тех, кто был объявлен врагами народа. Их место занимает Родина-мать.

По мере развития действия в категорию «врагов» попадают все те, у кого возникают вопросы, кто не смог стать послушным и надёжным винтиком системы. При этом Буйда демонстрирует такую характерную особенность тоталитарной эпохи, как размывание границы между «действительным» и «абстрактным» врагом. Это наглядно проявляется в диалоге Ардабьева с полковником, когда он узнаёт, что истинный виновник аварии на Линии еще не найден:

«Но ведь уже кого-то расстреляли! Или врут?» Полковник небрежно отмахнулся. «Это на всякий случай. Если спросят, у нас уже все сделано. Все под богом ходим. Врагов нашли, судили и наказали. Бумаги в порядке.» [3, с. 72].

В результате эта страшная воронка затягивает и Фиру — самый светлый образ в романе. Она воспринимается как своеобразная модификация блоковского идеала Вечной Женственности. По словам одного из героев, «Фира Саковна не женщина, она — женцизна. Она вся — женцизм мировой» [3, с. 30]. В представлении Ардабьева, это «Царица», не имеющая ничего общего с теми пропахшими вареной капустой женщинами, которых он встречал прежде. Её уникальность подчеркивается и окружающим эту героиню особым мистическим ореолом. Пошлость не пристаёт к ней. В эпизоде в пивной, где служащие станции поглощали «огромное количество невкусной дешевой пищи», заливая её водкой, а Фира с мужем танцевала вальс-квадрат, видно, какое магическое действие это оказывало на всех присутствующих:

«Прижавшись друг к другу, они медленно скользили в дымном аквариуме пивной. Мужчины молча курили и машинально сжимали кулаки, а женщины незаметно смахивали что-то мизинчиком с ресниц. Женщины знали, что этой ночью мужчины будут чуточку внимательнее и, быть может, даже — нежнее, а под утро, забывшись тяжелым сном, одни вдруг по-детски расплачутся, другие — раз-улыбаются <...>» [3, с. 42].

Полное имя героини — Эсфирь рождает ассоциацию с эфиром. Как известно, согласно представлениям древних греков, это место обитания богов. Неудивительно, что Фира кажется Ардабьеву и другим «свинцовым» людям Линии каким-то бесплотным миражом. Это проявляется и в такой удивительной особенности её облика, как прозрачность: когда Ардабьев «однажды без стука, по-соседски, вошел в их комнату», он увидел ее обнаженной, «солнце из окна просвечивало ее насквозь, и он ясно различил по-птичьи бьющееся ее сердце, дымную массу печени, прозрачный серебряный колокол мочевого пузыря, голубые косточки, плившие в розовом мармеладе ее плоти...» [3, с. 36].

Но железная система не признает ничего исключительного. Неслучайно в момент забытья Ардабьеву мерещится женщина по прозвищу Роза-с-мороза, состоящая на службе НКВД, которая советует ему:

«Ты убей ее, ничего другого тебе не остается — только убить. <...> погаси внутри нее лживый огонь, который делает ее прозрачной. Это ложный огонь. И все в ней ложь. Она прячет тайну, обманывает тебя, убей ее, и ты будешь свободен и один, будешь счастлив так, как может быть счастлив только мертвый...» [3, с. 93].

Исключительность Фиры Ландау воспринимается людьми системы как ложь, мешающая точно и слажено работать. Неудивительно, что она была арестована. И хотя в итоге её отпустили, но после насилия, которому Фира была подвергнута в застенках НКВД, она фактически погибает, о чем говорит и исчезновение её «прозрачности»:

«Фира стояла в тазике, с бессильно опущенными руками, с разметавшимися по смуглым плечам седыми волосами. Наверное, она все поняла по выражению его лица. А может, и сама почувствовала, что тело ее утратило прозрачность. Тело как тело, темное, из непрозрачного мяса, как у всех, не хуже других» [3, с. 95].

Хотя Ардабьева, конечно, пугает такая перемена в любимой женщине, тем не менее, это не меняет привычного хода его жизни. Он не восстает против системы, не бунтует, не сходит с ума, оставаясь верным стражем Линии. Придя домой, Иван «тщательно выбрился» и в тот же день получил телеграмму о своем новом назначении начальником Девятой станции. Сбылось предсказание полковника:

«...она, эта женщина, все равно мертва. Уже мертва. Как ты. Впрочем, как и я. И ты будешь мертвый, даже если проживешь до ста лет. Или еще не понял? Ты ведь останешься здесь. Ты будешь служить Линии. Встречать и провожать нулевой. Что бы ни случилось. <...> Тебя нет, меня нет, никого нет, мы все только тень Линии, тень приказа, если хочешь, — тень будущего» [3, с. 76].

Иван Ардабьев выполняет свою функцию хранителя Линии даже после того, как станция выполнила свое предназначение, рельсы были разобраны, и всем стало ясно, что нулевой — всего лишь призрак, привидение. К концу романа все более отчетливо проявляется мистичность происходящего. Убив псов-людоедов, Ардабьев в последний раз отправляет уже не реальный, а призрачный нулевой, после чего подрывает станцию. Причем для осуществления своей последней миссии он получает ключ от убитого им много лет назад рыжего полковника, труп которого Иван достает багром из реки:

«Подцепил утопленника под плечо, потянул. <...> Дырка в виске. Ключ. Течение подхватило труп и понесло. Дырка. Ключ. Ему вдруг стало жарко. Не может быть. Повторил в голос: «Не может быть. От того рыжего полковника и костей-то уже не осталось»» [3, с. 110].

Таким образом, в финале характерные для советского мифа архетипы отца и сына не просто предстают в другом — мистико-романтическом варианте (отец возвращается с того света, чтобы помочь сыну завершить осуществление своей миссии), но кардинально изменяется и сама их функция. Теперь Герой не служит системе, а уничтожает её и гибнет вместе с ней, поскольку не может существовать вне станции, механизм его жизни запрограммирован:

«...он изо всей силы крутанул ключ, преодолевая дрожь, сотрясавшую его тело, колотившую и разламывавшую его изнутри, из сердца, — в следующий миг он понял, что это не внутри, — и ослепительная вспышка, и чудовищный грохот взорвали ночь, вздыбили станцию, Линию, мир — и швырнули слабую плоть в безмерную пустоту будущего...» [3, с. 120].

Метафора «пустота будущего» свидетельствует и о трансформации столь характерного для утопического сознания советского человека представления о близости и реальности прекрасного «завтра».

Итак, можно резюмировать, что в романе Ю. Буйды «Дон Домино» все дидактические коды соцреализма обретают противоположный смысл. Трансформация присущих ему архетипических образов и мотивов, благодаря разнообразию интертекстуальных связей, оксюморонному смешению различных культурных пластов, позволяет писателю показать то искажение общечеловеческих ценностей, которое навязывалось человеку тоталитарной системой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Так чем же это всё кончилось? // Новый мир. 1995. № 2.
2. Антонян Ю. Основные признаки архетипа // Общество и право. 2007. № 3 (17). С. 152–158.
3. Буйда Ю. Дон Домино. М.: Эксмо, 2013. С. 7–120.
4. Гладков Ф. Заседание шестое // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. С. 148–151.
5. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.
6. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
7. Демура О. Мифологемы религиозного сознания в советском искусстве тоталитарного периода // Филологические науки. Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (40). Ч. I. С. 56–59.
8. Добренко Е. Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.
9. Добренко Е. Ампи́р во время чумы, или лавка вневременности // Общественные науки и современность. 1992. № 1. С. 161–172.
10. Есаулов И. Соцреализм и религиозное сознание // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 49–56.
11. Кларк К. Сталинский миф о «великой семье». // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 785–796.
12. Непомнящих Н. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2012. С. 92–105.
13. Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Акад. проект, 2000. 1036 с.
14. Советские плакаты. Тридцатые годы. Ч. V. СССР. История пропаганды. URL: <https://propagandahistory.ru/192/Sovetskie-plakaty—Tridtsatye-gody-CHast-V/?ysclid=lktvj7g7514924626>