

Па нашым перакананні, у паэтычнай кнізе Настассі Нарэйкі “Магдэбургскае права маёй душы” гарманічна яднаюцца два светы. Аўтарская свядомасць паэтэсы пераключаецца то з лірычнага, адасобленага “я”, “я” ў свеце на “мы” – дзеля падкрэслівання адзінства свайго лёсу з лёсам народа; то з “мы” на “я”, бо кожны чалавек “мае права на самакіраванне, самавыражэнне”, асабістае шчасце. Творчасць для Н. Нарэйкі – гэта адказ самой сабе на шчымлівы штодзённы запыт: што далей, як, чым жыць? Гэтыя пытанні можна назваць праблемай адаптацыі творчых людзей у сучасным мітуслівым грамадстве. Думкі паэтэсы глыбокія па змесце, лаканічныя, выразныя, у іх сканцэнтраваны жыццёвыя назіранні маладой жанчыны, таму не дзіўна, што паэтычныя тэксты Н. Нарэйкі сталі прасторай для афарызмаў: “Права выбару – дрэннае права”; “Кнігі жывуць і помняць / Болей, чым помняць людзі”; “Той, хто нічога не даў, той нічога й не мае”; “Толькі жабрак цэлы свет у далонях трымае”. “Паэтычная кніга “Магдэбургскае права маёй душы” – гэта крок нашай зямлячкі да пераадолення хаосу, спосаб спыніць разбурэнне хараства ў хуткаплынным асабістым і грамадскім жыцці асобы.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Дарафейчук, Л. Інтэрв’ю з Настассяй Нарэйкай (узятая вучаніцай СШ № 6 г. Брэста) / Л. Дарафейчук. Рукапісны варыянт.
2. Нарэйка, Н. Магдэбургскае права маёй душы : вершы / Н. Нарэйка. – Брэст : ААТ “Брэсцкая друкарня”, 2013. – 108 с.
3. Хатэнка, А. Зніч крыжовых дарог / А. Хатэнка. – Мн. : Польша, 1992. – 118 с.
4. Чарняўскі, М. “Я такая, як ёсць...” / М. Чарняўскі // Магдэбургскае права маёй душы : вершы / Н. Нарэйка. – Брэст : ААТ “Брэсцкая друкарня”, 2013. – С. 3–12.
5. Южын М. Зборнік крытычных артыкулаў пра сучасную беларускую паэзію / Ю.Южын // http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=51014.



Гарипова Гульчиря Талгатовна (G.T. Garipova), доктор філолагічных наук, доцент, прафесар кафедры рускай літаратуры ІГН МГПУ, прафесар кафедры рускай і замежнай філологіі ВлГУ, Акадэмік МАНПО, Почётны акадэмік Акадэміі наук Турон (Інстытут народаў Сярэдняй Азіі ім. Махпірат) (Москва, Расійская Федэрацыя) (Moscow, Russian Federation); ggaripova2017@yandex.ru

ПЕТРОВСКИЙ МИФ И РУССКАЯ ИСТОРИОСОФИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

(на материале романов Д. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)»
и Д. Гранина «Вечера с Петром Великим.
Сообщения и свидетельства господина М.»)

Аннотация. Автор рассматривает особенности функционирования Петровского мифа в романах Д. Мережковского и Даниила Гранина в контексте антропоцентрических художественно-философских концепции русской литературы XX века. Рассматривается антропоцентризм историософии Даниила Гранина в контексте прямых и не прямых референций с романом «Антихрист. Петр и Алексей» Д. Мережковского и религиозно-философским произведением Д. Андреева «Роза мира». Автор прослеживает и прямые соотношения хронологического художественного метакода «распавшегося пространства» как формы историософской бифуркации в романе Д. Гранина, функционально выстраивающей ряд «история петровской эпохи - история России XX века». Петр Великий определяется как историософский концентр для понимания исторических событий и личностей XX века. В частности, интертекстуальное прочтение «внутренних исторических рецептов» романа Гранина (Петр-Сталин-Хрущев-Брежнев...) в контексте семантики «Родомысл – Жругр» позволяет идентифицировать авторскую концепцию «исторической власти» как художественную фоновую традицию для российской культуры и истории XX века.

Ключевые слова: Петровский миф, русская историософия, Д. Мережковский, Д. Гранин, Д. Андреев, мессианская концепция, метакод, мифологизация.

PETER 'S MYTH AND RUSSIAN HISTORIOSOPHY IN THE RUSSIAN PROSE OF THE TWENTIETH CENTURY

(based on the novels by D. Merezhkovsky “The Antichrist (Peter and Alexei)”
and D. Granin “Evenings with Peter the Great. *Reports and testimonies of Mr. M.*”)

Abstract. The author examines the features of the functioning of the Petrovsky myth in the novels of D. Merezhkovsky and D. Granin in the context of anthropocentric artistic and philosophical concepts of Russian literature of the twentieth century. The anthropocentrism of Daniil Granin's historiosophy is considered in the context of direct and indirect references to the novel “The Antichrist. Peter and Alexey” by D. Merezhkovsky and D. Andreev's religious and philosophical work “The Rose of the World”. The author also traces direct correlations of the chronotopic artistic meta-code of “disintegrated space” as a form of historiosophical bifurcation in Granin's novel, functionally building a series of “the history of the Peter the Great era – the history of Russia of the twentieth century”. Peter the Great is defined as a historiosophical center

for understanding historical events and personalities of the twentieth century. In particular, the intertextual reading of the “internal historical receptions” of the novel Granin (Peter-Stalin-Khrushchev-Brezhnev ...) in the context of the semantics of “Rodomysl – Zhrugr” makes it possible to identify the author's concept of “historical power” as an artistic background tradition for Russian culture and history of the twentieth century.

Keywords: Petrovsky myth, Russian historiosophy, D. Merezhkovsky, D. Granin, D. Andreev, messianic concept, metacode, mythologization.

Русская художественная историософия XX века совершенно по-особому представляет петровский миф, соотнося его не столько с исторической концептуальностью, сколько с гносеологической, эпистемологической, онтологической и экзистенциальной. По мнению Ю. Лотмана, «на оценках петровского периода скрещивались шпаги всех, кто размышлял о судьбах русской истории» [1, С. 232]. Традиционной рецепцией сохраняется взаимосвязь петровского мифа и локального петербургского текста, но психологические картины художественного портретирования Петра Великого структурируются совсем по новым принципам. И сыграл свою роль в этих трансформациях имагопоэтики изображения Петра в первую очередь модернизм, предопределивший отмену миметической истории в пользу неомифологизации как принципа историософского миромоделирования в том числе.

Исследователь Елена Шерман пишет: «Петровский миф уникален прежде всего тем, что мифологизация реальной личности началась еще при ее жизни. Кроме того, Петровский Миф создавался не только параллельно – и сверху, как официальная идеологическая установка, и снизу, как реакция народа на петровские реформы, но и одновременно, и отличается необычайной шириной оценочной амплитуды: от “российского Геркулеса” и “второго Моисея” в одном лице (эпитеты из панегириков первой четверти XVIII века) до “подмененного царя” и Антихриста раскольников. Все заслуги (и все прегрешения) царствования возлагают только на самого царя. Здесь интересно отсутствие среди составляющих мифа о Петре народной мифологемы верховной власти, определяемой антитезой добрый царь - злые бояре (“жалует народ царь, да не жалует псарь”). Окружение Петра, все его сподвижники, столь интересные сами по себе, в контексте Петровского Мифа второстепенны, от них ничего не зависит. Миф о Петре, и в “позитивной”, и в “негативной” своей версии, оказал сильнейшее влияние на литературу, которая, в свою очередь, стала активной участницей процесса мифотворчества» [2].

На наш взгляд, в системе наиболее ярких «петровских мифов» русской литературы XX века, отличающихся неклассическими подходами в проектировании историософии петровской эпохи, могут быть названы произведения Д. Мережковского («Антихрист. Петр и Алексей»), В. Иванова (повесть «Ночь царя Петра»), Ю. Тынянова (повесть «Восковая фигура»), А. Толстого (рассказ «День Петра», роман 2Петр Первый), Б. Пильняка («Петербургские повести», «Его Величество Кнеев Piter Komandor», «Санкт-Питер-Бурх»).

В трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист», в третьем романе «Антихрист (Пётр и Алексей)», выстраивается авторский мессиянский миф. Петр Первый в структуре этого историософского метамифа соотносится с идеей

прихода нового Христа-Антихриста – Мессии будущего «нового религиозного сознания». Антропософская концепция Мережковского акцентирует историософию России в парадигме взаимоотношений «отец–сын» и интерферирует петербургский и петровский мифы через важнейший образ-медиум – Тихон.

На наш взгляд, подчёркнутая «геометричность» исторически заданной «петровской эпохой» модели мира, в которой сын Петра Великого Алексей живёт в особой параллельной реальности, не пересекаясь не только со своим отцом Петром, но, в принципе, и со своим народом и страной, очень важна. Структура этого мира основана на параллельности непересекаемых «коллизий сознаний» быта и бытия, – человека и мира, истории и суетности, и главное Отца и Сына. Наиболее ярко можно выделить две бинарности: хронотопическую (*«идеальный град – город Петра»*) и образную (*«Отец-Сын»*).

Реальное пространство-время романа определено исторической действительностью «петровской эпохи», и оно художественно трансформируется в концептуальное пространство-время на уровне концептов мирообраза Петербурга как аналога всей России – *«бытие-Пётр-Антихрист»*. Переводим, основываясь на теории Канта, считавшего время и пространство как априорные формы чувственного созерцания, эти концепты в систему априорных форм чувственного восприятия и получаем некое общее «апокалипсическое» ощущение приближающегося конца мира и приближения Антихриста, ощущение, доказанное текстовым объединением образа Петра, образа его города и образа смерти, причём важно – отца Тихона, что значимо идеей разрушения в «петровом граде» связи «отец-сын», носящей в концепции автора глубокий религиозно-философский смысл. Именно в сознании Тихона возникает перцептуальное² пространство и время, не совпадающее ни с реальным хронотопом исторической действительности, ни с концептуальным хронотопом романа, в рамках которого и формируется (*естественно на уровне ощущений*) пространственно-временная «иллюзорная» модель образа Петра.

Предощущение сокрытого (подчёркнуто характерологической символикой *«тумана»*) в «призрачном» пространстве Петербурга окончательного конца мира соотносится в сознании Тихона с образом основателя Петербурга, мыслимого в романе как «царство зверя», образом Петра: «И точно так же, как и в Москве, на Красной площади, у Лобного места, где торчавшая на коле мёртвая голова отца его смотрела пустыми глазницами прямо в глаза этому самому человеку, – Тихон тотчас узнал его: это был Пётр. Страшное лицо как будто сразу объяснило ему страшный город: на них обоих была одна печать» [3, С. 370] – вполне очевидно «печать Антихриста».

В перцептуальном пространстве сознания Тихона модельное отображение города как «царства зверя» осуществляется на уровне не исторического образа Петра, а его рецептивной модели (*в восприятии Тихона Пётр и есть Антихрист*). Так что искажение исторической правды образа Петра не есть ошибка Мережковского, а определённая художественная задача – попытка вывести образно-символические «концепты» (*как критерии концептуального хронотопа*)

² Впервые дифференциация концептуального и перцептуального пространства-времени в призме истории философии была теоретизирована в работах Б. Рассела.

Антихриста в призме реальной исторической фигуры. Если в реальном времени Пётр – это историческая фигура русского царя определённой эпохи, а в концептуальном – некий герой, репрезентирующий авторскую модель Антихриста, то в перцептуальном пространстве-времени, совпадающем с пространством-временем чувственного созерцания ряда героев романа, и в особенности Тихона, Пётр есть многомерная модель синтетического плана. Сконструирована она на уровне художественного совпадения ряда концептов – «Пётр», «Антихрист», «Петербург» (как символ петровской России). Критика отмечает, что «художественный образ <...> может быть реализован только в рамках перцептуального пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства-времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение. Надо отметить, что в перцептуальном пространстве-времени индивидуума локализуются не только ощущения и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений, несущие, однако, вполне определённую символическую нагрузку. Художественный образ часто связан с изображением внешней реальности лишь опосредованно» [4, С. 15].

Художественный образ Петра, реализованный в романе в системе перцептуального пространства-времени «чувственного созерцания» Тихона, несомненно, отличается от его реально-исторических характеристик в сторону акцентации его «антихристовой» сущности. Пётр в романе представлен как жестокий правитель, на костях и крови собственного народа строящий свою империю. Именно эта характерологическая доминанта подчёркнута не только в фабульно-событийном аспекте, но, в первую очередь, в перцептуальном. Например, в «Дневнике фрейлины Арнгейм» представлен, в призме её «ощущений и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений» (как условий перцептуального пространства-времени), именно такой, художественно заданный авторской концепцией, образ царя Петра, развёрнутый, как и в рецепции Тихона, в системе символических отождествлений с Петербургом: «Подумаешь настоящий город. Но тут же рядом – бедные лачужки, крытые дёрном и берестой; Дальше топь да лес, где ещё водятся олени да волки. <...> Всё светло-светло, ослепительно и бледно, и грустно. Как будто нарисованное, или нарочно сделанное. Кажется, спишь и видишь небывалый город во сне. <...> У царя страсть к прямым линиям. Всё прямое правильное кажется ему прекрасным. Если бы возможно было, он построил бы весь город по линейке и циркулю. <...> При этой Сизифовой работе две трети несчастных погибло <...> Сооружение одной лишь крепости на острове Весёлом – Lust-Eiland (хорошо название!) стоило жизни сотне тысяч переселенцев, которых сгоняли сюда силою, как скот, со всех концов России. Воистину, этот противоестественный город, страшный Парадиз³, как называет его царь, основан на костях человеческих!» [3, С. 397–398].

Оксюморонный образ Петербурга, как «рая на костях человеческих», в романе Мережковского как нельзя лучше выражает тот особый художественный образ Петра, который лежит в перцептуально заданном подтексте романа. За счёт

³ Парадиз (paradisus – лат.) – рай.

этого образы Петра и Петербурга довольно противоречивы внутренне, при кажущейся внешней односторонности (жестокий тиран и деспот – город смерти). С одной стороны, Петербург представлен как реальная модель для конструирования «идеального» пространства, пусть даже утопического в своей основе, новой России, и Пётр в этом случае выступает в роли *Homo faber* (Человека творца), а с другой, образ Петербурга развёрнут как некий художественный миф о «царстве зверя», обречённого антирая («**Враги царя предсказывают, что когда-нибудь весь город провалится**» – [3, С. 397]), и тогда Пётр однозначно выступает в роли Антихриста.

Подобная односторонняя трактовка образа Петра, возможно, оправдана художественными задачами Мережковского, но не может быть приемлема в качестве гаранта исторической правды. Говоря о роли царя Петра I, Даниил Андреев в «Розе мира» (глава «*Родомысл Пётр и демоническое искажение его миссии*») подчёркивает важность учёта всей суммы противоречий в оценке его роли в истории развития России: «Среди загадок, заданных XVII веком исторической мысли, не последнее место занимает странный факт рождения именно в царской семье, именно в качестве царского сына такого человека, который по своим духовным масштабам, дарованиям, уму, характеру и даже физическому темпераменту в точности соответствовал идеальному образу государственного деятеля, какого требовали тогда Россия, её метакультура, её миссия, её судьба. <...> Невероятные задачи царствования потребуют от него неслыханных, чудовищных, почти неосуществимых форм поведения. <...> Жругр заботливо потрудился над тем, чтобы внедрить в Родомысла свою тираническую тенденцию. <...> Из этих качеств проистекли те промахи государственной мысли, которые привели Петра к деяниям, с точки зрения метаистории – а, пожалуй, также и истории – ошибочным и вредным: к неоправданной ничем жестокости в отношении бояр, стрельцов, раскольников, собственного сына, а главное – собственного народа...» [5, С. 432–437].

Даниил Андреев, подчёркивая предначертанность исторической миссии Петра, видя в нём родомысла⁴, оправдывает его деспотизм неким фатумным демоническим началом, которое есть проявление не личностных «природных» качеств, а неких мистических антисил извне – сил Абсолюта зла (Жругр). Создание Петербургской империи Петром определяется философом как метаисторическая миссия сотворения нового «мирового пространства».

Так в романе обозначен герменевтический круг понимания не только смысла мира, но и самой концепции Мережковского – знание и вера. Для Мережковского отношения «отец – сын» в третьем романе трилогии концептуально важны именно в силу невозможности преобразования Хаоса в Гармонию без некоего синтетизма знания и веры. Нарушенная симметрия их гомотетического отражения в сознании Петра, верившего и поклонявшегося только знаниям, потребовала от Мережковского создания иного уровня взаимопересечений отца и сына – религиозно-гносеологических. Именно катарсическая необходимость принять решение о помиловании или убийстве сына заставила отца-палача обратиться к вере,

⁴«Родомыслы» – исторические деятели, оказавшие могучее и благотворное влияние на судьбы народа или государства в своей деятельности инспирацией народовольствующих иерархий».

к попытке познать её смысл: «Стал на колени и начал молиться. Икона была такая привычная, что он уже почти не видел её, и сам того не сознавая, всегда обращался с молитвой к Отцу, а не к Сыну – не к Богу, умирающему, изливающему кровь Свою на Голгофу, а к Богу живому, крепкому и сильному во брани, Воителю грозному, Победодавцу праведному... <...> Но теперь, когда поднял взор на икону и хотел, как всегда, обратиться с молитвою мимо Сына к Отцу, – не мог. Как будто в первый раз увидел скорбный Лик в терновом венце, и Лик этот ожил и заглянул ему в душу кротким взором; как будто в первый раз понял то, о чем слышал с детства и чего никогда не понимал: что значит – Сын и Отец» [3, С. 617].

Для Петра на самом деле именно вопрос о вере есть вопрос о России, о её пути. Мережковский разворачивает две призмы предательства Отцом Сына – библейское и историческое, и в их призме принципиально трансформирует концепцию предательства-убийства Петром царевича Алексея – разворачивает его как искупительную жертву отца во имя России. Причём библейский сюжет принесения Авраамом сына своего в жертву во имя Бога становится отправляющей точкой в системе череды предательств в понимании Мережковского – «жертва во имя Бога», «жертва во имя Людей», «Жертва во имя России». Интересно, ни сын Авраама не противостоял отцу, ни сам Иисус Христос не бунтовал против своей жертвеннической миссии, покорно принося свою жизнь добровольно в жертву, исполняя отцову волю. И только сын Петра, при всей своей кажущейся трусости, при своём страхе пред отцом, не захотел быть жертвой – и он предал отца и взбунтовался против него. Мережковский даёт новую версию – предательство отца как следствие предательства сына. И тогда жертва отца становится равной жертве сына. Мережковский не даёт однозначного ответа – оправданы ли все эти жертвы, но именно этот вопрос становится для Петра катарсическим: «Это лишь земной прообраз ещё более страшной жертвы небесной. Бог так возлюбил мир, что не пожалел для него Сына Своего, Единственного своего, и вечно изливаемую Кровью Агнца, Кровью Сына Отчий гнев утоляется.

Тут почувствовал он какую-то самую близкую, самую нужную тайну, но такую страшную, что не смел думать о ней. Мысль его изнемогала, как в безумии. Хочет или не хочет Бог, чтоб он казнил сына? Простится или взыщется на нём эта кровь? И что, если не только – на нём, но и на детях его и внуках, и правнуках – на всей России? <...> – Да падёт сия кровь на меня, на меня одного! Казни меня. Боже, – помилуй Россию!» [3, С. 617].

На метафорическом уровне Мережковский моделирует в романе библейский уровень взаимоотношений «Отец – Сын». Ведь подобно тому как Бог и Иисус возлюбили человечество и пожертвовали во имя него самым дорогим – сыном единокровным в первом случае и жизнью земной во втором, так и Пётр и Алексей любили Россию и пожертвовали так же – один сына, другой жизнь. И именно смерть сына привела Петра к пониманию и принятию Бога и его воли: «И в неподвижном лице Петра что-то задрожало, задвигалось, как будто открывалось с медленным, страшным усилием – наконец, открылось – и мёртвое лицо ожило, просветлело, точно озарённое светом от лица усопшего.

Пётр склонился к сыну и прижал губы к холодным губам его. Потом поднял глаза к небу – все увидели, что он плачет – перекрестился и сказал:

– Буди воля Господня во всем.

Он теперь знал, что сын оправдает его перед Вечным Судом и там объяснит ему то, чего не мог понять он здесь: что значит – Сын и Отец?» [3, С. 720].

Царевич Алексей, в интерпретации Мережковского, пошёл на предательство отца во имя любви к России в первую очередь, пусть даже не совсем понимая бессмысленность своей жертвы: «Царевич едва удерживал слёзы. Никогда ещё, казалось, он так не любил Россию, как теперь. Но он любил её новою всемирною любовью, вместе с Европою; любил чужую землю, как свою. И любовь к родной и любовь к чужой земле сливались, как эти две песни, в одну» [3, С. 541].

Именно на уровне подтекста оппозиции отца и сына решается противопоставление двух вариантов модели будущего России. Причём в обоих инвариантах моделирование осуществляется на синтезе Европы и России, но при резкой дифференциации внутренней идеологической сути этого синтеза: «Так оба они, и беглый навигатор, и беглый царевич, смутно чувствовали, что та Европа, которую вводил Пётр в Россию – цифирь, навигация, фортификация – ещё не вся Европа и даже не самое главное в ней; что у настоящей Европы есть высшая правда, которой царь не знает. А без этой правды, со всеми науками – вместо старого московского варварства, будет лишь новое петербургское хамство. Не обращался ли к ней, к этой вольности благой, и сам царевич, призывая Европу рассудить его с отцом?» [3, С. 548].

Тоска Алексея по свободе личной стала основой понимания необходимости исторической свободы для России – свободы, обретённой Европой и задавленной Петром в России. Именно в обретении Россией этой свободы видит Алексей путь России как *«прообраза ещё неизвестного, грядущего соединения России с Европой»* [3, С. 548].

Возможно, именно в этом единении, составляющем основу историософии Мережковского, и видится ему спасительное будущее России и христианства. К концу третьего романа трилогии писатель выводит ключевую концепцию своей развёрнутой историософской системы «нового религиозного сознания» – «В первом царстве – Отца, Ветхом Завете, открылась власть Божия как истина; во втором царстве – Сына, Новом Завете, открывается истина как любовь; в третьем и последнем царстве – Духа, в Грядущем завете, откроется любовь как свобода» [6, С. 362].

«Власть Божья как истина», «истина как любовь», «любовь как свобода» – таков путь преодоления Антихриста и обретения нового Христа в себе для героев трилогии. Метафорически все ключевые фигуры – Пётр и сын его Алексей – являются воплощением «власти», «истины», «любви» и «свободы» на уровне двух, прямо противоположных, координат и их этических составляющих в системе «божественного – сатанинского» и «земного – небесного». Мережковский пытался найти новые варианты синтеза двух начал на уровне интерференции двух мифообразов Христа и Антихриста, – интерференции, в результате которой образовалась бы новая субстанция божественного (спасительного и освободительного) Абсолюта, преодолевающего неизбежные противоречия и ведущего к сотворению «нового мира», мыслимого писателем как «вечная, вселенская Церковь Грядущего Господа, Церкви св. Софии, Премудрости Божией, Церкви Троицы нераздельной и неслиянной, – царства не только Отца и Сына, но Отца, Сына и Духа Св.» [6, С. 362].

Несомненно, система «отец-сын» знаковая для русской литературы и неизменно восходит к двум символическим составляющим – религиозно-мифологической (**Бог-Отец** и **Христос-Сын**) и синкретической идее преемственности поколений или родовой кармической связи, суть которой и составляет высшая духовность – царство Духа Святого.

В системе историософского романа Даниила Гранина «Вечера с Петром Великим. *Сообщения и свидетельства господина М.*» идея преемственности исторических поколений и времен разворачивает совершенно иную модель «духовного пространства» – «психейной» онейросферы Петербургско-советского хронотопа.

В романе прослеживаются прямые соотнесения хронотопического художественного метакода «распавшегося пространства» как формы онейросферической бифуркации, функционально выстраивающей ряд реального хронотопа «история петровской эпохи – история России XX века». Даниил Гранин очень активно структурирует в свою художественную методологию выстраивания историософской концепции еще и приемы постмодернистской поэтики. Это интертекстуальность и деструктуризация. Основным приемом становится двойная нарративная стратегия – рассказчик пересказывает речь Петра. Это становится по сути речевым портретом героя Молочкова, в системе которого представлена психосемантика образа Петра, но и оценивание по принципу «герой о герое»: «Нас больше влекло прошлое, когда Россия мужала, поднималась как на дрожжах... Молочков рассказывал о том времени горячо и странно. Странность же заключалась в том, что все, что происходило с Петром, происходило как бы в присутствии Молочкова. Он являлся к нам из другой эпохи и торопился сообщить новости.

Как-то, когда Молочков вышел, Серега Дремов произнес:

– Очевидец!

Ничего удивительного в этом для Челюкина не было, он считал, что самый неизученный феномен – это Время. Каждый живет в своем времени. Например, Антон Осипович остался жить в Советском Союзе. Сам Челюкин обитал в том быстротекущем времени, в каком жили его сезонные букашки, а то и однодневки» [7].

Характерная для большинства концепций многозначность образа Петра у Д. Гранина вырастает в систему многозначности оценок Петра. Так, характерные, например, для повести «Восковая фигура» Ю. Тынянова «десакрализация» Петра и Д. Мережковского «метафизичность» Петра вырастают у Гранина в некий интегрированный феномен рассмотрения Петра в системе «сакрального метафизического» образа с четко прописанными элементами психоанализа: «Словно небесные силы принимали участие в русской истории, судили, освещали и благословляли действия россиян. Гений Петра сложный, тайники его души не исследованы, да они, как утверждал Молочков, и не поддаются анализу, из них вырываются решения неожиданные, порой фантастические. В Петре нет ничего от заурядного человека. Он велик во всем, и в благородстве, и в веселье, и в безобразиях, поступки его непредсказуемы. О нем рискованно судить по результатам. То и дело он опровергает свой характер. Детские выходки можно отнести к непосредственности, к игре нерастратченных сил, все было бы ясно, если

бы игра не переходила в задуманный спектакль, а спектакль в жестокость. Петр совмещает в себе многих разных людей, каждый из них то появляется, то исчезает, и никак не выяснить, кто же главный» [7].

Ощущение этого поддержано на уровне внешнего хронотопа романа – некий санаторий и отдыхающие в нем – рецептивно соотносимый с «психейным» локусом – чеховская палата № 6, выявляющим состояние социофилософского безумия + элитный санаторий для власть предержащих в советскую эпоху, коррелирующий с состоянием «культличностного» безумия Великих: «Прибрежный корпус санатория стоял заколоченный. В нем жили летучие мыши, просто мыши и привидения. После ужина, раздвинув доски, мы поднимались по широкой мраморной лестнице, мимо разбитых ваз, шли через залы на галерею. Под ногами хрустели осколки бутылок, валялись бумажные стаканчики, окурки. Линолеум был содран, перегородки разобраны, углы завалены железными кроватями, обои висят лохмотьями. Разруха обнажила старый дворец. В большом зале остался ломаный камин, весь заваленный бутылками. Пахло пометом, мочой, тленом.

Мы выходили на галерею. От парка поднималось тепло. Был виден залив, над темным обрывом горизонта в небе горело розовое зарево вечернего Петербурга.

В парке шумел водопад.

Молочков рассказывал, кто тут гулял при Петре, при Екатерине. Он их всех знал.

Привидения иногда спускались в парк, их видели в каменных беседках» [7].

Петр Великий определяется как историософский концентр для понимания исторических событий и личностей XX века. В частности, интертекстуальное прочтение «внутренних исторических рецептов» романа Гранина (Петр-Сталин-Хрущев-Брежнев...) в контексте семантики «Родомысл – Жругр» (историософские концепты «Розы мира» Даниила Андреева) позволяет идентифицировать авторскую концепцию «исторической власти» как художественную фоновую традицию для российской культуры и истории XX века.

Характерная для большинства концепций многозначность образа Петра у Д. Гранина вырастает в систему многозначности оценок Петра. Онейросфера «психейного» хронотопа Гранина многоуровневая – санаторий становится местом сосредоточения разных исторических эпох и пространств, центрируемых в системе хронотопов-сознаний нескольких философствующих персонажей. Гранин, совмещая время, пространство, сознание в системе модели «параллельных миров», выводит характеристику образа Петра в системе «спектра сознаний», и тем самым изначально вся внутренняя система концептов данной модели автоматически становится задействованной в создании микромодели «портрета» Петра как центрации русской истории и Великой личности. Это и является, на наш взгляд, ключевой историософской задачей Гранина – он рассматривает Петра Великого в двух аспектах – как конкретную историческую личность реальной исторической эпохи и как психологический фокус культурной и исторической эволюции, в системе которой выстраивается историософия «влияния» Личности на историю. Но сама концепция при такой специфике построения выводит и другой важнейший историософский вопрос – влияния Истории на личность.

Пространство санатория в «мироподобной» романной системе Гранина может быть обозначено как гносеологическое, а собственно историческая модель «петровской эпохи», центрирующая остальные исторические локусы (советская эпоха-современная), как онтологическое пространство. Промежуточное состояние слияния жизни и смерти, сознания и подсознания, реальности и ирреальности, стирание граней между сознанием мира и человека детерминировано смешением-замещением реальностей, – есть следствие этих страдание и результат того, что личность Петра вдруг оказалась в новых перевёрнутых историей мировоззренческих, социокультурных, экономических условиях. И Гранин пытается показать внутренний кризис человека не как следствие крушения нравственных ценностей, а как «психодинамическую, даже психофизиологическую проблему смены режима функционирования, которая выражается в наложении, смешении реальностей» [8, С. 9].

Сюжетное время и пространство романа Гранина также нелинейное: оно смоделировано по принципу лабиринта с многочисленными поворотами и тупиками – эквивалентами различных онейрических форм ИСС, пересекающихся на уровне эстетической структуры текста, которая совпадает с пространством всеобщего бытия. При помощи этого совпадения писатель и создаёт некое пространство Коллективного сознания, смыкающего эстетику искусства и реальную жизнь в единый образ бартовской модели (*миромифокультурологемы*) «мир как текст». Важную роль в этом играет 28 глава «Сны», в которой онейросферическая доминанта и создает это Коллективное сознание, в которое герои настоящего и исторические личности втянуты через сферу сновидческого сознания героя Гераскина: «Сны – это было по части Гераскина. У него ни одна ночь даром не пропадала. Он смотрел сны, как телевизор. Всякий раз ему снилось что-то чрезвычайное, потрясающее, всякие ЧП, аварии, свидания, бабы. До появления учителя его сны заменяли нам устные рассказы. Сны у него были подробными, все в них было связно, толково. Последнее время ему снилась выпивка. Гераскин любил пиво. Он разбирался в сортах, в пивзаводах, накопленная за болезнь жажда прорывалась во снах видениями тяжелых кружек с пышной, льющейся через край, легкой пеной» [7].

Личностное время «сна» Петра у Гранина получает онтологическую трактовку за счёт сюжетного расширения онейросферы при помощи метафизического приема «сон-в-сне», экзистенциального усложнения семиотического «зеркального коридора» – «герой видит сон о герое, который видит сон» – Гераскин видит «психейные» сны о Петре, который видит разные сны в снах Гераскина: «К своим снам Петр относился внимательно, можно сказать, – всерьез. Упорно пытался разгадывать смысл второй жизни, что приходила по ночам. Просыпаясь, звал дежурного денщика, диктовал ему сновидение. Были сны, которые повторялись, чаще всего кровавые кошмары. Во сне он плакал <...> Были сны запутанные, но что-то означающие <...> В снах таились предупреждения <...> Некоторые сны Петр разгадывал сам <...> Вещие сны появлялись редко <...> В сновидениях бывало и весело, и больно и звучали какие-то умные, даже мудрые слова. Он там озорничал, пил, танцевал, был ребенком...» [7].

Вполне уместно вспомнить теорию М. Хайдеггера о том, что «время экзистенции – ограниченное по своей обозримости время и эта ограниченность пре-

одолима только лишь с помощью другого, в зримостном смысле неограниченного времени – с помощью сюжетного времени языка и речи» [9, С. 391–406]. Сны для Гераскина становятся формой преодоления ограниченности сознания. «Психейная» онейросфера важна возможностью погрузиться в сознание Другого Я, а потому носит гносеологический характер. Эстетическая проекция исторической действительности петровской эпохи осуществляется через сюжетное время языка и речи сновидящего Гераскина.

Структура «онейросферы» романа Гранина выстраивается в системе взаимопересечений локусов настоящего (*непосредственные фабульные события жизни героев санатория*), истории как формы мифа (*многочисленные внесюжетные мифы, притчи, легенды; система архетипических образов, оживляющих бытийно-мифологическую историю развития сознания человека*) и сознания (*система поэтических строк, культурологические образы-символы, комплекс литературных мотивов*).

Сны Петра и сны Гераскина в совокупности являются художественным аналогом целостной модели бытия прошлого и настоящего времени. Важнейшей категорией, в призме которой моделируются эти измерения, становится пространство. Сознание в восприятии Даниила Гранина является самой важной ипостасью пространства. И, на наш взгляд, вполне можно говорить о некоей модели *сознательной пространственности* (по аналогии с «временной пространственностью» М. Хайдеггера), которая экзистенцирует сознание как самостоятельно существующую субстанцию. Сознание перестаёт быть лишь атрибутом – определением (человека, мира, истории) и приобретает статус *existensia*... В этом случае важна не способность сознания воспринимать мир (а затем через слово отражать его), а пересотворять его заново, то есть, моделировать текстовую онтологическую модель «возможной истории». И онейросфера «психейного» хронотопа есть способ подобного миромоделирования: «Рассказы о Петре вызвали у Гераскина серию снов, в которых Петр по его совету поворачивал Россию на пивной путь. <...> – Тому, кто снов не видит, объяснять бесполезно, – отбивал его выпад Гераскин. – Подхожу я к Петру Алексеевичу, так и так, мол, Ваше Величество, предлагаю я перестроить все питейное дело. <...> – Аминь! – повторил Гераскин, и откуда-то из кармана у него появилась бутылка с темной жидкостью, которую он мгновенно разлил по чашкам. Противостоять искушению было невозможно, несмотря на строжайшие запреты врачей. Бывают моменты, когда дьявол обретает силу неодолимую» [7].

Литературоведческая рефлексия позволяет нам соотнести хронотопическую модель Гранина с архитектурой романа Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей».

Петербург, в романе Мережковского, во всей сумме своих противоречивых характеристик, представлен как символический атрибут своего Создателя – Антихриста сотворившего своё «царство зверя», но в тоже время град Петров воспринимается как несколько «идеальное» пространство, параллельное исторической реальности, но не историческим пространственно-временным реалиям, и репрезентирующее концепцию авторской космогонии.

Энтропийное влияние на историю «культличностных» героев обозначено Граниным как психологический феномен Одиночества, как экзистенциальная

данность Великой личности, мыслимой Граниным не как реформатор или разрушитель, а именно как Homo faber – Творец. Он всегда создает новый мир, но он может быть идеалистическим или нет. Мы бы выделили в стратегии выстраивания особой историософии Гранина принцип психоаналитического перевертыша классического канона рассмотрения образа Петра как «несущего страдания» в принцип «претерпевающего страдания»: «Историки, по его словам, из века в век винят Петра за жестокость, показывают, как он лютовал над стрельцами, чуть ли не самолично рубил головы и бояр заставлял рубить. Никто не видит чуда в том, как искалеченная душа его смогла все же выправиться. Другой на его месте превратился бы в истерика, изувера, его жалели бы, оправдывали. Петра же никто не жалеет»; «Ему тяжелая смерть выпала. Не на скаку, не в седле, не в бою. Когда подумаешь о его муках физических, несколько дней криком кричал. Утихнет боль, подступали муки душевные. Знал, что умирает. Смерть стояла над ним и медлила, заставляла молиться. Каялся за Алексея? Как все сошлось, одно к одному. Кому теперь передать престол, на кого положиться?» [7].

Исследователи отмечают противоречивость в оценке историософии петровской эпохи не только в XX веке, но и во весь период художественного обращения к теме петровского мифа: «Неудивительно, что вектор развития образа царя не является ни прямой, ни спиралью: это скорее вечные колеблющиеся весы, вечные качели. Вопреки законам земного притяжения свое вращение эти качели начинают с самой высокой точки: в XVIII веке царь - воплощение добродетелей, идеальный герой и даже сверхчеловек. Потом начинается спад (не в художественном отношении, конечно) - добродетелей все меньше, пороков все больше, перед изумленным читателем предстает то оборотень-Антихрист, то хронический алкоголик; пиетет исчезает, лодочка качелей чиркнула по земле, раз, другой - и вовсе остановилась на низшей точке, чтобы в тридцатые годы XX века снова взмыть вверх.

Выработке адекватного и трезвого подхода к изображению личности первого императора помешали не только ее масштабы. Он перешагнул через 1917 год и продолжал развиваться в то время, когда образы прочих монархов либо были изъяты из обращения, либо подавались плоско-отрицательно. Петр - символ важнейшего переворота во всех сферах российской жизни надолго заслонил фигуру Петра-человека, вопрос психологической достоверности или реалистической типизации превратился в ключевую историософскую проблему» [2].

В современном литературоведении системное исследование историософских концепций в русской литературе XX века практически невозможно без создания референциального интертекста, поскольку анализ конгениальных авторских трактовок и/или антиномичных художественных рецепций дает возможность создать некий интегральный мифотекст (или *метатекст*), в нашем случае – это метатекст «петровский миф». С опорой на современные методологические концепции референциального интертекста (см. подробнее [10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17, 18; 19]), по которым методика интертекстуального исследования историософского шифра писателя (*в частности его авторских мифокодов, проявленных в текстовых полях художественных произведений в референциальной парадигме*), направлена не только на поиски прямых переключек, но, в первую оче-

редь, на выявление ментальностных миромоделирующих референций, мы пришли к выводу о важнейшей моделирующей роли петровского мифа в русской литературе XX века в формировании общелитературной традиции репрезентации образа Петра Великого и его исторической эпохи.

Список использованной литературы:

1. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1994– 399 с.
2. Шерманн Е. Эволюция петровского мифа в русской литературе. URL: https://pda.netslova.ru/e_sherman/petr.html (дата обращения: 12.11.2022).
3. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – 763 с.
4. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11–25.
5. Андреев Д. Роза мира. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с.
6. Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – 491 с.
7. Гранин Д. Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_history/granin/0/j28.html (дата обращения: 12.02.2020).
8. Пронина Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С.5 – 30.
9. Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – 445 с.
10. Гарипова Г.Т. Художественная модель бытия в литературе XX века: Монография. – Ташкент: MUMTOZ SO‘Z, 2012. – 352 с.
11. Гарипова Г.Т. Полилингвизм и транслитературность в контексте метафигиональных стратегий Хамида Исмаилова // Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2020. – Т. 17. – № 1. – С. 78–87.
12. Гарипова Г.Т. Принципы миромоделирования в русской прозе XX века (неклассическая парадигма художественности): дис. ... д-ра филол. наук. – Владимир, 2021. – 612 с.
13. Гарипова Г.Т. Философская референция как способ художественного миромоделирования в прозе «поколения сорокалетних» (А. Битов, А. Ким) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – Вып. 2. – С. 259–263.
14. Гарипова Г.Т., Шафранская Э.Ф. Сравнительное литературоведение: Методология и практика изучения русской литературы в системе компаративного анализа. – Владимир: Владимирский гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, 2022. – 107 с.
15. Шафранская Э.Ф. «Маленький человек» в контексте русской литературы конца XIX – начала XX в. (Гоголь-Достоевский-Сологуб) // Русская словесность. – 2001. – № 7. – С. 23–26.
16. Шафранская Э.Ф. Каразин и Лесков // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2 (2). – С. 340–344.

17. Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т., Смирнова А.И. Метафоры остановившегося времени в современной литературе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2022. – № 4. – С. 132–42.

18. Жигалова, М.П. Типология анализа произведений русской литературы: Монография / М.П. Жигалова. – Брест: БрГУ, 2004. – 300с.

19. Жигалова, М.П. Интерпретация и анализ в литературе: теория и практика: монография. / М.П.Жигалова; Брест. гос. ун-т имени А.С.Пушкина. – 2-е изд., доп. – Брест: БрГУ, 2011. – 269с.



Демидович Татьяна Анатольевна (Т. А. Demidovich), член Союза писателей Беларуси, председатель Брестского отделения Союза писателей Беларуси (г. Брест, Беларусь)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОСПРИЯТИЯ ПАНДЕМИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ БРЕСТЧИНЫ

Аннотация. В статье автор представил интерпретацию и фрагменты анализа стихотворений поэтов Брестчины, связанных с осмыслением пандемии в социуме.

Ключевые слова: восприятие, поэты Брестчины, пандемия, психология

THE PSYCHOLOGICAL ASPECT OF THE PERCEPTION OF THE PANDEMIC IN THE WORKS OF THE POETS OF THE BREST REGION

Annotation. In the article, the author presented the interpretation and fragments of the analysis of the poems of the poets of the Brest region related to the understanding of the pandemic in society.

Keywords: perception, poets of Brest region, pandemic, psychology

В момент потрясений у поэта особая и важная роль – положиться на слышимость своей души, перехлестнуть словом и рифмой боль и страх, пламенем живого слова поднять флаг надежды над земным хаосом.

Человек по своей сути одинок, а в момент страшных испытаний, войн, эпидемий, природных стихий он остро нуждается в понимании и прежде всего, того,