

На правах рукописи

Ковтун Наталья Вадимовна

Русская литературная утопия
второй половины XX века

специальность – 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Томск – 2005

Работа выполнена на кафедре общего литературоведения
Томского государственного университета

Научный консультант –	доктор филологических наук, профессор Александр Петрович Казаркин
Официальные оппоненты –	доктор филологических наук, профессор Ольга Николаевна Бахтина
	доктор филологических наук, профессор Ирина Иннокентьевна Плеханова
	доктор филологических наук, профессор Николай Романович Скалон
Ведущая организация –	Санкт-Петербургский государственный университет

Защита диссертации состоится «16» июня 2005 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при Томском государственном университете (634050, Томск, пр. Ленина, 36).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Автореферат разослан «26» апреля 2005 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
профессор

Л. А. Захарова

Общая характеристика работы

Постановка проблемы. Развитие новейшей литературы исследователи анализируют, обращаясь к термину «утопия»: утопии авангардистов предвзвешивают глобальную коммунистическую утопию, на смену которой в 1950–60-е годы пришла ретроспективная утопия «деревенщиков» и технократические утопии «молодёжной прозы». В данной парадигме постмодернизм выступает в роли антиутопии. В современной критике утопию всё чаще трактуют как общеинтеллектуальный дискурс, содержание которого выявляется через противостояние некоей совокупности приемов, тематизируемой понятиями «миф», «ритуал» (Ф. Кесседи, Ж. Сорель, Р. Рюйе, Н. Фрай), «эсхатология» (М. Бубер, Ж. Дюво, К. Поппер, А. Свентоховский), «идеология» (К. Мангейм, Г. Барт, Р. Рюйе, Н. Фрай). Особенно стоит указать на трактовку утопии как интенции, имманентной человеческому сознанию в качестве мечты, желания (Э. Блох, Х. Ортега-и-Гассет, П. Тиллих, А. Нойзюсс). Из недавних работ следует отметить концепцию Б. Гройса, где утопия рассматривается как способ преодоления границы между искусством и жизнью, «культурным архивом» и «текущим моментом», а также французских исследователей Л. Геллера и М. Нике. Последние, работая с термином «утопическое поле», определяют его очертания, исходя из двух основных критериев: радикального разрыва с настоящим и коллективного характера идеала.

Общеизвестен интерес современной критики к антиутопии. Глубокие исследования посвящены художественному анализу антиутопии начала XX века (Н. Арсентьева, М. Геллер, М. Золотоносов, Б. Ланин, В. Васильев, О. Лазаренко, А. Зверев, Т. Каракан, В. Лакшин, И. Шайтанов, И. Роднянская, Р. Гальцева, С. Семенова, О. Матич и др.). В последнее десятилетие заметно возросло внимание к утопическому проекту соцреализма (Б. Гройс, И. Смирнов, М. Берг, Б. Ланин, М. Геллер, А. Гольдштейн, Е. Добренко, М. Эпштейн, А. Эткинд, В. Паперный, К. Кларк, Х. Гюнтер, М. Липовецкий, Г. Митин, М. Чегодаева, Г. Жауманн и др.). Предметом теоретических дискуссий остаётся вопрос о жанровых границах утопии, возможностях её классификации (В. Шестаков, Э. Баталов, Т. Чернышёва, Ю. Кагарлицкий, И. Роднянская, В. Гутуров, Н. Чёрная, В. Чаликова и др.). Изучение народного утопизма актуализировалось в 1960-е годы в трудах А. Клибанова о народных социальных утопиях и К. Чистова об утопических народных легендах. Кроме уже названных работ следует отметить труды по изучению жанровых особенностей утопии Л. Мамфорда, Л. Геллера, Л. Сарджент, Г. Морсона, Х. Гюнтера; фундаментальные исследования по истории утопии А. Свентоховского и В. Святловского; труды по изучению повествовательной утопии (С. Бэр, Р. Стайтс, Э. Клавс). При этом общим для большинства работ остаётся утверждение, что в литературе второй половины XX века нет места позитивной утопии. Е. Шацкий свидетельствует, что «историки утопий обычно заканчивают своё изложение негативными утопиями первой половины XX века, считая чуть ли не аксиомой то, что время позитивных утопий кончилось, к тому же они, как правило, не выходят за рамки европейской культуры, чтобы спросить, что в это время происходило в общественной мысли третьего мира». Об «антиутопизме как специфическом качестве художественного мышления второй половины XX века» пишет критика

нового столетия¹. Наряду с этим Т. Чернышёва подчёркивает: «Утопию как художественное произведение практически не изучали». Широкое распространение получило терминологически некорректное словосочетание «жанр утопии», хотя очевидно, что утопия – явление наджанровое: утопическое сознание воплощается и в романе, и в рассказе, и в драме, и в поэме... Интерес современного литературоведения к антиутопии в историко-генетическом и теоретическом аспектах носит односторонний характер. Утопическую литературу главным образом рассматривают в качестве контекста, в котором складывается антиутопия, развиваются антиутопические мотивы и образы.

Научная новизна и актуальность исследования определяются тем, что история отечественного утопизма (ограниченная рамками метрополии) **впервые** рассматривается в ретроспекции религиозно-нравственных исканий XVIII–XX столетий. Преимущественное внимание уделяется вопросу о соотношении «рационального» и «иррационального» начал в формировании утопической традиции², выявлению характера связи утопии и эзотерических практик. Важнейшие вопросы диссертации – вопросы взаимовлияния утопии и масонства, утопии и древнего гностицизма, **ни разу** не становившиеся предметом самостоятельного критического анализа. Настоящая работа является **первым** опытом системного изучения «счастливой» (позитивной) утопии в современной художественной прозе. В центр исследования выдвигается вопрос о роли, значении, художественных особенностях именно «позитивной» русской утопии, о её связях с архетипами народного утопизма, специфике и перспективах развития. При всей условности противоположения «утопия – антиутопия», мы тем не менее выделяем ряд признаков (утопичность художественного сознания автора, своеобразие хронотопа, утопического характера, мотивной структуры), которые позволяют рассматривать отечественную утопию как относительно самостоятельное и оригинальное художественное явление.

Основные результаты исследования заключаются в следующем:

- 1) анализ отечественной утопии проясняет судьбу «русской идеи» в современном мире; 2) изучена связь литературной утопии и утопии власти, взаимопроникновение которых – важнейшая особенность отечественного утопического дискурса; 3) доказано влияние мистического масонства на становление интеллектуального направления русской утопии (на уровне топике, символики, мотивной структуры, архетипов); 4) своеобразие современной русской утопии раскрыто и как процесс активного освоения ею мистического опыта старообрядчества («низовая», народно-религиозная линия утопизма): патриархальные версии обновления мира «деревенщиков»; 5) утопия соцреализма, анализируемая на уровне ортодоксальных текстов (творчество В. Кочетова), впервые рассмотрена как «неогностическая» по своей идеологии; показано, что продолжением идеи богоискательства в литературе XX века стал феномен «сатаноискательства», реализовавшийся в процессе мироотторжения, «сакрализации зла» (образы «священной злобы», «веселого апокалипсиса»); 6) постмодернистское письмо представлено на пересечении двух тенденций: опровержения прежних утопических проектов

¹ Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл. – М., 2003. С. 220.

² Под утопической традицией мы понимаем ряд текстов, каждый из которых представляет источник мотивов, образов для позднейших утопических произведений.

(прогрессистских, патриархальных) и ностальгии по новой Утопии («демонической», по Гройсу; постсоцреалистической).

В силу ограниченных хронологических рамок и необходимости рассмотреть магистральные для отечественной культуры утопические проекты мы вынуждены отказаться от анализа утопий, созданных в эмиграции, и подробного исследования художественных проектов переделки мира, появившихся в русской литературе начала XX столетия. Подчеркивая генетическую связь между утопическими проектами модернистов, авангардистов и соцреалистов-ортодоксов, между народной утопией, славянофильством и утопическими проектами «деревенщиков», мы акцентируем внимание на утопиях позднего соцреализма и традиционалистских построениях, привлекая материал по утопизму XVIII – начала XX века для выявления архетипов, образов, мотивов, отличающих русскую утопическую традицию в целом.

Цель работы: изучить идеологию и художественное своеобразие утопии в современной русской литературе (вторая половина XX века); осмыслить характер развития утопии как метажанра. С главной целью соотносятся конкретные исследовательские задачи:

- проследить эволюцию отечественной утопической традиции: от масонских утопий второй половины XVIII столетия до глобальных гностических построений соцреализма и патриархальных проектов обновления мира «деревенщиков»;
- определить характер связи русской утопии и эзотерических учений;
- выработать собственно филологическую, а не только идеологическую систему критериев оценки прозы позднего соцреализма (1950–70-е годы) как гностической и утопической;
- дать анализ «деревенской» прозы как варианта ретроспективной утопии; выявить характер ее связи с традициями народно-религиозного утопизма (прежде всего старообрядчества);
- изучить идейно-художественные перспективы проектов традиционалистов в «постутопическое» время на материале творчества В. Личутина, доказать, что интерес к философии, эстетике староверия определен мировоззренческой установкой писателя, сама специфика мышления которого сродни народной.

Художественные особенности представленного материала, взаимосвязанность утопической проблематики практически со всеми сторонами общественной жизни определили **методологическую основу исследования** как системный подход к явлениям литературы, предполагающий взаимодействие историко-литературного принципа (намеченного в отношении утопии работами В. Шестакова, Б. Егорова, Т. Чернышевой, Э. Араб-Оглы) со структурно-типологическим (исследования М. Бахтина). Анализ «низовой» (народно-религиозной) линии утопии, существенной в творчестве писателей-традиционалистов, опирается на труды К. Чистова по поэтике утопического мотива («Русская народная утопия», 2003).

Практическая значимость работы заключается в том, что систематизированный в ней материал может быть использован в обобщающих трудах по теории и истории русской литературы XX века, при чтении лекционных и специальных курсов по новейшей литературе, при создании антологий, учебных пособий для вузов, а также при разработке научных проблем, связанных с вопросами становления русской утопической мысли. Методология, использованная в работе, может быть применена при исследовании ряда произведений современной

литературы, типологически родственных «гностико-сатанинским» текстам, текстам, восходящим к традициям, образности народно-религиозных утопических легенд.

Основные положения и выводы работы **апробированы** на международных, всесоюзных, всероссийских, региональных научных и научно-практических конференциях (с 1990 по 2004 включительно – Красноярск, Санкт-Петербург, Томск, Архангельск, Улан-Удэ, Челябинск), а также в лекционных курсах «Актуальные проблемы современной литературы», «Культурология», в спецкурсах «История русской утопии. XVIII–XX век», «История отечественной культуры и быта». Материалы диссертации нашли достаточно полное отражение в монографиях «Социокультурный миф в современной прозе. Творчество В. Личутина» (Красноярск, 2002), «Русская литературная утопия второй половины XX века» (Томск, 2005), в учебных пособиях «Культурология. История мировой художественной культуры» (Красноярск, 2000), «Культурология. Социодинамика культуры и постмодернизм» (в соавторстве с Д. В. Владышевским, Красноярск, 2000), «Актуальные проблемы современной культуры» (в соавторстве с Д. В. Владышевским и Л. В. Хазовой, Красноярск, 2002), в научных статьях и докладах. Общее количество опубликованных работ – свыше 90, их совокупный объем – более 130 печатных листов.

Структура работы обусловлена поставленными целями и задачами. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения. Завершает исследование библиографический список, содержащий 757 наименований.

Основное содержание работы

Во **Введении** определяются границы утопии, подчеркивается недостаточная изученность данной проблемы в современном литературоведении, дается сравнительный анализ современной и классической утопии (ценности, герой, топика, мотивная структура), выявляются характерные особенности литературной утопии XX столетия и принципы ее изучения. Американские исследователи Г. Негли и Д. Патрик, составители антологии «В поисках Утопии», выделили три основные черты, отличающие художественную утопию от других литературных или спекулятивных форм: она представляет собой вымысел; она описывает определённое государство или сообщество; её темой является политическая структура этого вымышленного государства или сообщества. Введение завершает анализ художественных особенностей русской утопии, среди которых подчеркиваются перенос интереса с «утопического государства» на «утопического человека», невыраженность жанровых границ, фрагментарность, настороженное отношение к идее прогресса, чуждость умозрительности, экзотике, особая сокровенная связь с «русской идеей», мистицизм. Приоритетность нравственных критериев в русской утопии объясняет противоречие, замеченное многими исследователями, что, «хотя в русской литературе прямых утопий наблюдается очень мало, она вся пронизана утопией» (Т. Чернышева). Отечественный «панутопизм» – результат распространения и утверждения «утопических ценностей» (термин С. Грачиотти) вне рамок самой утопии как литературного метажанра, что усложняет и делает наиболее актуальным вопрос о жанровой природе утопии.

Глава I – Массонский дискурс и русская художественная утопия XVIII – начала XX века – состоит из пяти разделов. В первом разделе классифицирована совокупность приемов и методов мышления, в ходе реализации которых и формируется утопический текст. Важнейший в этом ряду – прием абсолютизации. «Внетекстовая реальность» переводится в текст утопии по принципу соответствия избранной автором идее «наилучшего общественного устройства». Позитивные с точки зрения творца явления реальности, взятые в своей отдельности и целостности, становятся строительным материалом для «лучшего из миров», который принципиально оппозиционен существующему. Единство художественной утопии обеспечивается единством эстетического видения, художественно-философской интуицией ее создателя. Автор-утопист убежден, что будущее можно преобразить, вооружив настоящее совершенным проектом. Отсюда мессианские претензии утопии, ее пророческий монологизм, тотальный характер. В итоге утопия постоянно стремится к аннексии смежных областей: с одной стороны, она объединяет в тексте, картине мира различные типы мирообразов и способы словесного моделирования мира (сказку, пастораль, поучение, исповедь...); с другой – вторгается в область идеала и идеального. При этом утописту важно представить свою фантазию как имеющую перспективу осуществления в будущем. Идеализация же, присущая «высоким» жанрам прошлого, «официальна» (М. Бахтин), связана с ценностями абсолютного прошлого, принципиально дистанцированного от профанного настоящего, которое становится объектом изображения «низких» жанров. От идиллии утопию отличает жесткая рационализация, схематизм, внимание к технической стороне будущего, выраженной на языке художественных образов. Между утопией и идиллией нет четкого деления: ведущие черты идиллии (сакрализация родных мест, природы, естественных законов жизни) проникают в архетипические модели утопии – утопию «сада» с ее «окультуривированной естественностью» (Х. Гюнтер).

С момента своего «узаконивания» утопия балансирует на грани разнородных жанровых структур (Морсону опирается на авторитет Платона и вводит в текст элементы игры, вымысла), что и позволяет относить ее к разряду *антижанров*. В советском литературоведении, напротив, утопия – жанр, отсюда некорректное употребление термина, ведь подразумеваются генетически и структурно разные жанры. Объединяет их утопический пафос, идеализация определенного типа общественного устройства. В подтексте всегда, в той или иной степени, ощущается полемика, опровержение какой-то общепринятой идеологии, что и заставляет исследователей употреблять термин «антижанр», пародийный жанр. Важнейшими характеристиками антижанра (метажанра) Г. Морсон считает соответствие его образцов определенной традиции и набор конвенциональных способов их интерпретации³. Принципы изучения утопии как наджанровой структуры, наметившиеся в работах западных литературоведов (Г. Морсон, А. Петруччани, Х. Гюнтер) и взятые за основу в настоящем исследовании, восходят к теории вторичного жанра М. Бахтина.

Истоки русской литературной утопии исследователи связывают с двумя моментами: влиянием западноевропейской традиции и реформами Петра I. В диссертации выделяется третий фактор – распространение масонства в России во второй половине XVIII века. Мистические идеи преобразования мира и человека по

³ См.: Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / Общ. ред. В. А. Чаликовой. – М., 1991. С. 233.

образу Небесного Храма, столь важные в масонстве, актуальны и для художественной утопии. Ведущая идея утопии – создание картины идеального сообщества – фактически совпадает с целями масонского братства: вести человечество по пути к земному Эдему, златому веку, царству любви и истины. Тем, кто после реформ Петра утратил веру в традиционные ценности патриархальной культуры, масонство открывало перспективу новых, тайных знаний и одновременно давало нравственный кодекс, служащий залогом морального возвышения личности. Как характерные особенности русского масонства выделяют его мистицизм и литературоцентризм. Своеобразной альтернативой официальной утопии власти, играющей значительную роль в отечественном утопическом дискурсе, явились, с одной стороны, масонство, а с другой – старообрядчество, под непосредственным воздействием которых формируются два основных направления русской утопии. Интеллектуальная элита наследует мистико-исторический опыт Петра как в позитивном (Ф. Булгарин, В. Одоевский), так и в негативном контексте (М. Щербатов, А. Улыбышев), создавая собственные проекты переустройства государства. Народ же свою первозданную Святую Русь ищет вне пределов оскверненной империи. Эта «низовая» линия утопии, органично связанная с древнерусскими «хождениями», «снами», «видениями», сделала возможным пересмотр классической модели идеала в пользу национальной традиции. И напротив, рационалистический образ «блаженной страны» маркирован западноевропейскими мистико-утопическими канонами, отечественная культура зачастую только фон, оттеняющий известные социальные конструкты. Научно-выверенный образ цивилизации представлен социологическими схемами, народно-религиозный идеал лишь намечен, размыт, но тяга к его осуществлению величайшая.

Во **втором** разделе главы дан анализ интеллектуального утопизма, восходящего к произведению князя М. М. Щербатова «Путешествие в землю Офирскую г-на С... швецкаго дворянина» (1784). С романа Щербатова русский утопический дискурс усваивает ведущие символы, архетипы мистического масонства. Офир – топоним из Библии: в Ветхом Завете – земля золота и серебра, откуда флот царя Соломона вывез несметные сокровища. Надежды просветителей на мудрого царя получали опору в масонских доктринах. Золото и серебро Офира – знаки божественного знания, мудрости. «Путешествие в землю Офирскую» имеет два повествовательных кода: эзотерический, ясный для посвященных, адептов алхимии, и собственно художественный. Земля Офирская олицетворяет в утопии исконную, идеальную Русь. Рассказчику – льюису известен язык посвященных (санскрит), он получает возможность в деталях изучить утопическую державу: нравы, образование, медицину, право, традиции... В ином контексте Офир – огромная масонская ложа, где строжайшим образом следят за выполнением всех ритуалов и устава. Традиционный для интеллектуальной утопии герой-путешественник попадает в Утопию в 21 год, возраст, с которого масоны разрешают посвящение в первый градус. Процесс постижения идеального мироустройства выстраивается по аналогии с масонским ритуалом мытарств; мотив инициации – ведущий в русском утопическом дискурсе. Архитектоника, эмблематика Утопии соответствуют мифологическим представлениям о строительстве Храма Соломона. «Нравственный катехизис» жителей Офирии имеет традиционную масонскую форму афоризмов, представляет собой целостную науку о человеке, его бессмертии, месте в обществе и Космосе. В целом же идейный горизонт утопии не высок: в книге воссоздается монархический строй, крепостное право, образование носит сословный характер. Царь в Офирии –

чистая декорация, воплощение схемы идеального человека – Великого Мастера, он выполняет и ритуально-хозяйственные функции: под его руководством возводится Храм-Государство. Гармоничность офирской жизни объясняется автором с позиции члена ордена: чтобы воскресить убитого разбойниками Мастера Хирама – Отца, Универсальный Дух, умершего Бога добра, – нужно укротить Его убийц, которыми были агенты кесаря (государство), синедрион (официальная церковь) и толпа. На личностном уровне (Хирам олицетворяет высшую природу человека) врагами Божества становятся невежество, предрассудки, страх. Писатель убежден, что для гармонизации жизни общества и человека невежество следует обратить в мудрость, суеверие – в просвещенную веру, страх – в любовь. Соотношение России с идеалом масонов на рубеже XVIII – XIX веков было распространенным. Мистические течения данного времени проповедовали приход новой Церкви с Востока, эта роль зачастую отводилась России. Ожидание Откровения в русских ложах рассматривалось через призму идеи «Москва – Третий Рим», отсюда интерес к Древней Руси в сочинениях Щербатова, Новикова. Анализ содержательной структуры романа выявляет ряд архетипов, характерных для русского утопического дискурса эпохи Просвещения⁴: современное состояние общества является кризисным и требует улучшения; причина неблагополучия – ошибка правителя, чаще всего Петра I; дальнейших несчастий можно избежать, если возродить нравственные ценности древней национальной культуры, поставить у кормила власти царя – философа, поэта, мудреца, окруженного интеллектуальной элитой (софиократия как политическая система); модель идеального общества опирается на уже состоявшуюся, допетровскую традицию и поэтому лишена привычной для европейской утопии умозрительности; русский народ религиозен и добр по природе; эти идеальные качества следует развивать при помощи мудрого государственного устройства; прошлое России сакрально и становится залогом абсолютного будущего, настоящее лишь подготовка к нему; исполнение Россией ее мессианского предназначения спасет и Европу, утратившую былую духовность; пределы сокровенной земли следует оберегать от пагубных иноземных влияний.

Утопия Щербатова наиболее основательна среди всех подобных сочинений второй половины XVIII века. Увлечение теорией естественного права отразилось в масонской утопии В. Левшина, сочинениях А. Сумарокова, П. Богдановича, утопических главах «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева. Сумароков, Радищев неожиданное посещение неведомой страны связывают не с путешествием – со сном. Сон – излюбленный сюжетный ход русских утопистов. В диссертации представлена новая трактовка утопического сна, опирающаяся на особый нравственно-мистический характер отечественного утопизма, веру в мгновенное преобразование грешника в святого. Канонам масоно-просветительской утопии соответствуют художественные произведения декабристов (А. Д. Улыбышев, В. К. Кюхельбекер, А. Ф. Вельтман). В продекабристских кругах ведущим философским положением явилось достижение гармонии нравственного и естественного человека; утопическая сторона доктрины выразилась в отождествлении того и другого. Подтверждение своей концепции декабристы вели не от сущего, но от должного, от идеала нравственно совершенного человека (идея

⁴ См.: Артемьева Т. В. Утопические архетипы в русской культуре // Философский век. Альманах. Вып. 13. Российская утопия эпохи Просвещения и традиции мирового утопизма. – СПб., 2000. С. 17.

масонства), которого можно воспитать здесь и сейчас (идея революции). Литература превращалась в священную обязанность, биография писателя – в исторический памятник, орудие воспитания последователей, художественный текст отражал ценности нового государственного устройства.

В **третьем** разделе рассматривается процесс «беллетризации» утопии, связанный с именами А. С. Пушкина, Ф. В. Булгарина, В. Ф. Одоевского. Тема утопии в произведениях Пушкина приобрела статус «тайной масонской думы», реализовалась скрыто, контекстуально. В позднем творчестве поэт уже вполне осознает дистанцию между мистическими доктринами масонства (близкими ему в 1820-е годы), теориями дворянских революционеров-просветителей и практикой их реализации. Пушкин постдекабристской поры лишен эзотерических упований своих предшественников и вынужден апеллировать к авторитету государственной власти как единственной опоре прогрессивных идей Просвещения. В седьмой главе романа «Евгений Онегин» образ грядущего сопоставлен с реальностью, появляется двуплановость изображения, а картина будущего становится пластичной, образной. Зазор, который утопия оставляет между сегодня и завтра, позволяет поэту, используя прием «очуждения», ввести в традиционную «схему» элементы сатиры на современную действительность. Картина заслоняет привычную «схему», изображение «чудесного будущего» предельно иронично. Вселенский Храм Соломона заменяет кабак, из окон которого только и можно увидеть чудесную Русь. Пушкин рассматривает утопию в контексте чистого искусства. Этим путем пойдет развитие метажанра в дальнейшем.

Художественный опыт Булгарина в контексте утопического метажанра («Правдоподобные небылицы, или Странствие по свету в двадцать девятом веке», 1824; «Невероятные небылицы, или Путешествие к средоточию земли», 1825) интересен сменой акцентов: вымысел начинает превалировать над идеей. Автора привлекает не описание социального, политического устройства абсолютного государства, но парадоксальность, забавность его быта и нравов. Утопия лишается установки на вечность, превращается в роман, декорируемый под утопию. Однако сама декорация, ее элементы представляют особый художественный интерес, ибо наследуются всей последующей утопической традицией: от В. Ф. Одоевского до Е. Замятина. Утопии Булгарина написаны по разряду «небылиц», сказок и по своему художественному арсеналу (текст пронизывают мениппова сатира, карнавальная стихия, известные утопические модели, образы даны через прием гротескной гиперболы) близки линии антиутопии. Писатель уже пародирует традиции масонского утопизма, однако на языке тех же мифов. Утопия обязана художнику новым отношением к детали, придающей общей картине занимательность, открытием темы культуры как единого текста, которая приобретет особую актуальность в утопическом творчестве В. Ф. Одоевского. Воссоздание утопических реалий в его романе «4338 год» (1840) осуществляется отнюдь не с точки зрения художественной занимательности, но совершенно серьезно и тщательно. В Утопию возвращается художник-пророк, на время вытесненный случайным свидетелем, подсмеивающимся над собственными небылицами.

Мистико-технократическая утопия Одоевского отразила важнейшие стороны авторской концепции будущего, сформировавшейся под влиянием популярных в России мистиков: от Я. Беме до Л. Сен-Мартена, Фр. Баадера и Портеджа. Идеи Одоевского в высшей степени характерны для гностико-мистической и масонской

литературы того времени. Роман «4338 год» – энциклопедия русской художественной утопии. Здесь объединены все предшествующие авторские приемы и подходы. Миф о Хираме получает научно-техническую интерпретацию. Роман сохраняет верность архетипам масонской утопии: в тексте манифестируются ценности нравственного самосовершенствования личности, гармоничного единства просвещенной (посвященной) власти и народа, осуществляемого под руководством идеального монарха; развиваются идеи «фурьеристского фаланстера», «живого знания» (гносиса), сомнамбулизма как пути в Утопию; широко представлены образы Атлантиды, оракула. На роль главы абсолютного государства автор предлагает первого поэта-мудреца. Идеи нравственного самосовершенствования человека подчинены и достижения науки. Через синтез наук, искусства, музыки осуществляется мистерия единого просвещенного государства, составляется код универсальной культуры будущего. Пронизанная, охваченная духом мировой музыки новая Россия (воплощенный Храм Соломона, город-«сад», Эдем) порождает уже не политического человека-гражданина, но человека-поэта, способного выстроить мир как симфонию. Восхищение перед творимой мистерией тем более усиливается, что ее свидетелем становится «дикарь», иностранец-профан (китаец), волею судеб занесенный в самый центр цивилизации. Одоевский реализует оба известных варианта овладения будущим: ухрония разворачивается в утопию, становится путешествием по «онейрическому» пространству. В утопии всегда важна точка отсчета происходящего – «высота», откуда художник ведет обзор. Одоевский выбирает момент за год до возможной гибели Земли от столкновения с кометой Белы (Biela), поэтому его утопия подводит своеобразный итог всех достижений человечества, архивирует их, сама превращаясь в огромный поэтический музей, что предвосхищает картину грядущего Н. Федорова.

В четвертом разделе на материале романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) прослеживается закат «счастливой» утопии. «Четвертый сон Веры Павловны» – вариант традиционной европейской утопии с хрустальными дворцами, фаланстерами, идеями гармонии умственного и физического труда, свободной любви, наслаждения. В соответствии с классической традицией утопизма мыслитель использует беллетристическую форму для популяризации собственных идей. Коллективистская утопия Чернышевского – земное воплощение великого литературного синтеза масонских мистерий, но вне мистического смысла. Рационализация мифа, тайны приводит к их пародированию, театрализации. Мотивы дионисизма, андрогинности, рая, Утренней звезды (Афродиты) оформляют в романе картину социалистического будущего. В Эросе фурьерист Чернышевский видит двигатель прогресса. Человек в утопии Чернышевского совершенно свободен, но большинство населения в своем выборе полностью предсказуемо. В итоге выстраивается картина абсолютно фасадного, «внешнего» бытия, разыгрываемого по законам чистой эстетики. Образ утопического изобилия с фонтанами, садами, «райскими деревьями», цветами и птицами будет неизменной составляющей утопического канона соцреализма от М. Горького до С. Бабаевского и В. Кочетова. Утопические картины в романе Чернышевского многими художественными деталями уже восходят к реальности – это разрушает каноны метажанра. Мотивы, образы повествования вторичны, полностью предсказуемы, самопародийны («антиутопический» вариант в романе В. Набокова «Дар»).

В 1860-е годы появляются первые «еретические» версии утопии Ф. М. Достоевский в «Записках из подполья» (1864) и М. Е. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» (1869–1870) разрушают механический ритм утопии, предопределяя черты нового метажанра – антиутопии. В «Истории одного города» Угрюм-Бурчеев, вооруженный сочинением «просветителя» Бородавкина, становится новым организатором известных «подробностей». Формально писатель следует канонам европейского утопизма: для романа избирается традиционная художественная форма летописи неизвестного города XVIII столетия, а фантастический архив маркирован эпохой русского Просвещения. На известные масонские мифы автор смотрит глазами реалиста, и фаланстеры легко превращаются в казармы, разумная дисциплина – в муштру. Миф, лишенный мистической веры, перерождается в свою противоположность – антими́ф – и рассыпается на осколки. В финале борьбы «прохвоста» с живой жизнью, «схемы» с историей появляется «оно». В диссертации предложена трактовка образа как метафоры освобожденного бытия, не поддающейся прочтению в системе существующих историко-культурных координат. Идея Утопии профанируется; Утопия рассматривается как звено истории, но далеко не последнее. Образ Угрюм-Бурчеева анализируется в диссертации через параллель с С. Г. Нечаевым (версия В. Д. Свирского); «нечаевцев процесс» и художественная литература фигурируют как равноценные факторы, определившие идейный выбор молодежи тех лет. По признанию некоторых из них, пример Нечаева убедил согласиться с тезисом: цель оправдывает средства, опровержению которого посвящена «История одного города». Утопия – революция – сектантство – Апокалипсис здесь впервые составили единый парадигматический ряд.

В произведениях Достоевского развенчивается вера классического Просвещения в естественную доброту человека, в перспективы интеллектуального «возделывания» личности, «рациональный эгоизм», социалистический «муравейник». Человеческая природа – главное препятствие «рая на земле». Человек всегда будет стремиться «заявить» свою волю, но если он откажется, то признает правоту Великого Инквизитора, чей образ маркирован идеологией масонства. В разделе дан анализ творчества Достоевского в контексте становления утопического метажанра; эволюция писателя от идеала коммуны до исповедания «Царства Божия»; отмечается, что «мистический реализм» писателя испытывал на себе влияние методики масонских мистиков, кругу которых Достоевский, возможно, принадлежал в период вхождения в дуровский кружок. Идеи всеединства, всепонимания, софийности важны в утопиях Н. Федорова, А. Богданова, русских символистов, раннего А. Платонова, что позволяет говорить об архетипичной близости (отнюдь не обязательно сознательной) произведений названных авторов постулатам масонской философии.

Пятый раздел посвящен анализу эзотерических традиций в утопиях модернизма. «Философия общего дела» Н. Федорова отражает принципиально новый тип утопического сознания – «жреческий». Федоров – пророк-визионер, искренне верующий в то, что изобретает. До Федорова интеллектуальная утопия развивается в поле либо идеологии (от Сумарокова до Чернышевского), либо беллетристики (от Пушкина до Достоевского). Для «московского Сократа» Утопия – теургическое действие, лично вершимое; в утопический дискурс вовлекается судьба, образ самого философа, что отсылает к опыту декабристов, воспринимавших биографию как артефакт. В утопии Федорова сохранены ведущие идеи предшественников: русский народ – Мессия, осуществляющий дело «патрофикации» и гармонизирующий тем

самым жизнь мира, Космоса в целом. Победа над смертью, воскрешение отцов есть высшее оправдание всемирного государства. Философ видит правителя не «царем душ», но «повелителем материи». Воскрешение предков должно осуществляться через музеи, функционально и атрибутивно музей приравнивается к Храму (идея классической утопии). Проверка утопического проекта действительностью грозит «разгромом» музею. Нечто подобное происходит с утопией «общего дела» в проективно-инженерном измерении, которое ей придает К. Циолковский. Федоров сохраняет интерес к традиционным проблемам утопии: вопросам пола, плотской любви, прогресса, преобразования нравственной сущности человека. Идея целомудрия, разрабатываемая мыслителем, близка религиозной практике крайних сектантов. Не Эрос, чувственность побеждают смерть, но смерть, сакрализованная в акте воскрешения, покоряет и растворяет в себе желание – идея получит дальнейшее развитие в литературе соцреализма с присущими ей гностическими идеалами андрогинности, шаманскими практиками, вплоть до вампиризма, существенного в утопии А. Богданова⁵. Пророческая, будоражащая интонация «Философии общего дела» созвучна утопическому творчеству В. Хлебникова, Д. Андреева. Взгляды, выводы «московского Сократа» отразились в творчестве М. Горького, А. Богданова, А. Платонова, М. Пришвина, А. Кима. С судьбой «позитивной» утопии связаны имена А. Богданова (псевдоним А. А. Малиновского) и А. Кремнева (псевдоним А. Чаянова).

Роман А. Богданова «Красная звезда» (СПб; 1907, на титульном листе – 1908) знаменует смену утопической традиции, ставшей индифферентной к нравственным аспектам будущего. Идеи, образы произведения несут отблеск утопически-религиозной мысли рубежа веков в ее материалистической ипостаси, серьезную идейную нагрузку в тексте выполняет масонская символика (образы пентаграммы, Третьего глаза, Храма-фаланстера; мотивы пророчества, инициации, «братства»). В разделе рассматриваются вопросы влияния философии масонства, сектантства на идеологию, творчество лидеров большевизма (утопии Троцкого, Бонч-Бруевича, идеи Н. Бухарина, отразившиеся в становлении метода соцреализма). В мире литературной утопии автор «Красной звезды» оказывается ближайшим восприемником Федорова. Для обоих Утопия – реальное дело, требующее немедленного осуществления. А. Богданов объединяет познание и действие, мечта о всекосмическом царстве пролетариата накладывается на идеал космического бессмертия Федорова. Религиозный материализм «Философии общего дела» трансформируется в «материалистическую религию» Пролеткульта. Учению нравственного просвещения человека А. Богданов противопоставляет идею социального равенства, воплощаемую мистическими средствами. Его утопия идеально соответствует западноевропейским критериям метажанра: она «всеохватна», рациональна, строго регламентирована. Описание жизни марсиан (воплощенного будущего Земли) детально и символично. Текст построен как диалог трех планет: Марса – древней планеты космической энергии, изображаемой на масонских фартуках, Земли и Венеры. Двум последним также придан четкий эзотерический контекст: «яркие вечерние или утренние звезды». Утреннюю звезду (Афродиту) масоны считают символом возвращения к жизни. Как Утренняя звезда Венера позитивна, как

⁵ Одесский М. П. Миф о вампире и русская социал-демократия // Литературное обозрение. – 1995. - № 3. – С. 77–91.

вечерняя – несет в себе скорбь ночного мрака, что открывает возможность дальнейших ассоциаций: дьявол, вампир, андрогин. В контексте романа важно, что одна и та же звезда выступает в двух противоположных функциях. Будущее Марса (коммунизма) зависит от недр Венеры и уровня развития земной цивилизации. Те, кто не будут подняты до истинной жизни обрядом инициации, не постигнут марсианского коммунизма, обречены блуждать в ночи божественной силы, и, напротив, прошедшие мистерию Пасхального Агнца открывают в себе возможности подлинного творчества. В масонской философии Марс – отличительный знак второй степени – «подмастерья» или «товарища». Слово «товарищ» – ключевое в произведениях Богданова, с ним связана идея о сотрудничестве поколений во времени. Посвящение во второй градус означало больше, чем «ученик», но меньше, чем «мастер», и связывалось с ритуалом эротического характера (Ленни – Нэтти). В художественной логике романа цивилизация Марса – следующая ступень земной, но не последняя, ибо абсолютный коммунизм предстоит построить на Земле, ставшей своеобразным «донором» для марсианской цивилизации. Идея будущего, «обновления жизни», реализуема в романе, приобретает ярко выраженную «вампирическую» окраску. Однако в свете идей «тектологии» мистический сюжет помещается в сугубо прагматический контекст. Переливание «донорской» крови («перераспределение») от «предков» (марсиан) к «потомкам» (землянам) утверждает «кровную» преемственность поколений в борьбе за дело коммунизма. «Добротворный вампиризм» Богданова жестко развенчивается уже в творчестве А. Платонова. Текст «Красной звезды» постоянно двойится: литература и мистерия контаминируют. Слово становится средством преобразования действительности, наделяется магическим значением. Изменение утопической ориентации, фетишизация прогресса, техники заслоняют человека, делая его присутствие сторонним, необязательным. В диссертации анализируется образ героя-путешественника (Ленни) как современного юродивого, медиатора меж обществом посвященных и «зародышным человечеством». Фиаско героя, его неспособность освоиться в жестко рационализированном коммунистическом мире, обернется дальнейшей дискредитацией интеллигенции в большевистской культуре. Богданов первым лишает прописки в фаланстерах их традиционных обитателей – интеллигенцию, и, предвосхищая утопии Троцкого, Ленина, отдает молоток Хирама в руки необразованного рабочего.

Утопии Н. Федорова, А. Богданова, В. Хлебникова, В. Брюсова подводят итог нравственно-утопической традиции русского просветительства XVIII–XIX веков. Утопические архетипы, сложившиеся в русской интеллектуальной утопии со времен М. М. Щербатова, подвергаются серьезным изменениям уже в романе Богданова: вместо требований частичного улучшения существующего порядка предлагается его радикальная замена более совершенным коммунистическим строем; у кормила Утопии встает художник-диктатор, демиург новой Вселенной; модель идеального общества вбирает элементы древнейших культурных кодов: язычества, гностицизма, мистико-шаманские практики; русский народ – Мессия, несущий миру откровение новой истины коммунизма; это народ «богоборец» и «богостроитель», усилиями которого Утопия сплавляется с реальностью; национальная культура, история десемантизируются; новая Русь не имеет аналогов ни в прошлом, ни в настоящем, она реплика мира будущего, явленная во дне сегодняшнем; социалистическая Россия – постапокалипсическое явление, ей имманентно присущ культ смерти, страдания,

утопия маркируется эсхатологической символикой; исполнение Россией предначертанного пути делает ее центром мировой культуры, идеальным государством, которому покоряется Европа, Америка, Восток.

Литература 20-х годов XX века с точки зрения развития утопии характеризуется единством народно-религиозной и интеллектуальной линий становления метажанра. Сегодня и завтра максимально близки, что резко понижает горизонт утопии. Пролеткультовская утопия как наследница богостроительства сохраняет символические ритуалы, обслуживающие культ Пролетариата, напоминающие эзотерические мистерии. К этому времени определяются две магистральные линии развития метажанра: выходит «постсоциалистическая» утопия И. Кремнева «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) и антиутопия Е. Замятина «Мы» (1921), подводящая итог гностико-утопическим исканиям начала века. Повесть Чаянова сплавляет традиции масонской утопии со сказочным контекстом народных утопических легенд о поисках мистического града Китежа, Беловодья. Образ прогрессистской, урбанистической Утопии оспаривается с позиции другой Утопии – страны-«сада». Картину идеального крестьянского будущего оформляют мотивы рая, изобилия, наслаждения, свободы, андрогинности, изоляционизма. Утопия пронизана эпикурейским духом, маркирована образом Телемской обители Рабле; ее идеальный гражданин – титанический творец, «прометеевский богоборец», совершающий раблезианские подвиги и «создающий новые формы бытия». Нравственно-религиозный контекст демиургического действия вторичен, необязателен. Тайна мировой гармонии, доступная в масоно-просветительской утопии лишь избранным, теперь открывается каждому крестьянину-художнику. Произведения А. Богданова и А. Чаянова создают образцы позитивной Утопии, наследуемые отечественной литературой вплоть до конца XX столетия. Диалог города и деревни, столь важный в формировании утопических направлений прозы второй половины XX века, параллельно интеллектуальной утопии Чаянова, разрабатывается «новокрестьянскими» поэтами (Н. Клюев, С. Клычков, С. Есенин). Творчество последних питает народный утопизм, отразившийся позднее в глобальной утопии «деревенщиков».

Главу завершают выводы: отечественная литературная утопия оформилась в рамках философии и мифологии масонства. Известные утописты: Сумароков, Херасков, Щербатов, Левшин, декабристы сами входили в орден или принадлежали промасонским кругам (Богданов, Чаянов). Их тексты являлись отчасти собственно литературой, отчасти герметическим гипертекстом адептов алхимии; мистическая составляющая – важнейшая в русской художественной утопии от Щербатова до Богданова. По значимости своего влияния на культуру утопии масонство сопоставимо только со старообрядчеством, определившим развитие «низовой» линии метажанра. Вплоть до социалистов, Чернышевского национальная утопическая традиция культивировала нравственное перевоспитание личности, тяготела к утопии «бегства», после «четвертого сна Веры Павловны» на первый план выдвигается проблема радикальной перестройки мира и природного естества человека, эзотерика вытесняет традиционную мораль. С точки зрения выдвигаемого идеала и приемов его художественного воплощения в отечественной словесности данного периода выделяются собственно масонская (Сумароков, Херасков, Щербатов, Левшин), декабристская (Кюхельбекер, Вельтман, Улыбышев), просветительская (Пушкин, Булгарин), научно-технократическая (Одоевский), социалистическая (Герцен, Огарев,

народники, Чернышевский), религиозно-нравственная (Гоголь, Достоевский), креативно-теургическая, или «модернистская» (Федоров, Богданов, Чайнов), утопии, куда примкнет и утопия «религиозного синтеза», воссозданная творчеством художников Серебряного века. «Богоискательство» и «богостроительство» этого периода русской культуры свидетельствует об утрате цельного мировоззрения, что стало одной из причин будущей победы Утопии большевиков.

Глава II – Гностико-утопическая традиция в ортодоксальной прозе соцреализма – посвящена анализу «неорелигиозной» советской литературы как единой утопии (инвариантами которой выступают тексты отдельных авторов). В первом разделе выделяются этапы ее эволюции, характеризуются знаковые тексты, закрепившие утопические каноны. В качестве одного из основных источников утопической идеологии впервые рассматривается гностическая религия⁶. Гностико-мистические принципы советской литературы восходят к предшествующей масоно-утопической традиции, к творчеству модернистов⁷, идеологии марксизма. Мистико-утопические темы, образы пронизывают комплиментарную по отношению к власти литературу 20-х – начала 30-х годов (мотивы гармонизации хаоса, «светлого будущего», пророчества, теургического «мы»), оформляют утопические модели завода, армии, клуба, спортивной арены – цирка, дома-коммуны, открытых во «внешний» мир. Узости, ограниченности традиционного дома-души противопоставляется революционная стихия. Мистический порыв героя за грань реальности – двигатель сюжета. В литературе утверждается креативно-теургическая, гностическая, с культом мазохистского страдания, трудовой аскезы, Утопия о пролетариате-демиурге. Отличительными чертами утопической традиции становится нивелировка границ между Утопией и реальностью, атрибуты демиурга от художника-диктатора переходят к политическому вождю. К 30-м годам утопическая традиция существенно корректируется. Диктат, государственный контроль сакрализованы как условия достижения «светлого будущего». Утопия смыкается с идеологией, создается миф мистической и чудотворной «Красной Империи». Параллельно официальной утопии государства-церкви в литературе середины 30-х оформляется утопия «роевой семейственности» (А. Гольдштейн), «коммунального рая» – сниженный вариант идеализированного в 20-е годы дома-коммуны. Литература возвращается к темам семьи, любви, еды, уюта, детской идиллии (произведения А. Гайдара, «Таня» А. Арбузова, «Машенька» А. Афиногенова, «Счастье Леша Шарикова» Б. Лавренева), столь актуальным в садово-парковом проекте Чайнова. Преемственность с промасонской утопией не исчерпывается проблемно-тематическим уровнем. Можно говорить об эмоционально-стилевой, эстетической близости произведений «советского гедонизма» с их аурой коллективного счастья (гедонизм здесь проявляется в служении другим) к масоно-просветительской традиции. Образ пролетариата-теурга редуцируется, адаптируется к «съезжившемуся» пространству коммуналок. Лишения, неданность становятся знаками «посвященности», пропуском в «свернувшийся рай».

⁶ Вслед за немецким философом Э. Фегелином мы полагаем, что любое течение, актуализирующее мироотрицающий пафос, стремящееся построить совершенное бытие усилиями человека (посвященного, «знающего»), может рассматриваться как проявление гностицизма. См.: Voegling E. Science, politics and gnosticism. 1968. P. 36–88.

⁷ См.: Слободенюк С. Л. «Идущие путями Зла...». «Дьяволы» «серебряного» века: (Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.). – СПб., 1998.

Актуализация гностических идей, образов происходит в культуре 1940-х годов, пронизанной предчувствием войны. Мотивы жертвы, крайнего аскетизма, вплоть до мироотрицания, андрогинности, бдительности – ведущие в канонических текстах. Долг перед утопическим государством, смерть во имя его превращаются в единственный смысл жизни. К концу 40-х утопия утрачивает важнейшие родовые черты: мировой масштаб, «всеохватность», универсализм. Великая Отечественная война оспаривает интернациональный контекст революции 1917 года. Канон актуализирует принципы замкнутости, избранности советского государства, проявляющиеся в ситуации жесткой конфронтации Советского Союза с «остальным миром». К 1950-м соцреалистическая утопия лишается признака креативности. Канон вступает в фазу самопародии, повторения известных «истин», стремительно десемантизирующихся в условиях разоблачения культа личности и последующей за ним «оттепели».

В относительно «спокойные» периоды функционирования канона ретушируются и гностические настроения, определившие мировоззренческую и философско-эстетическую концепции соцреализма первой половины 30-х, рубежа 40–50-х годов. Постреволюционная культура рождается из осознания фиаско прежних претензий большевиков на мгновенное переустройство мира и человека. Это стремление рационализировать сверхъестественное типично для высших форм гностицизма. Утопия соцреализма наследует основной тезис гностической религии о враждебности материи, живой природы самой сущности «настоящего человека» (теория энергетизма Горького). Сопротивляющуюся революционной воле реальность признают «ошибочной» и приносят в жертву непознаваемому Абсолюту – коммунизму, который в литературе описывается апофатически или по умолчанию (мистические образы сказочной страны Даир, Голубых городов, Океана). Смысл происходящего сводится к постоянной замене отсутствия присутствием, и в этом смысле соцреализм принадлежит к той же семантической парадигме, что гностицизм, европейский театр абсурда, экзистенциализм.

Архетипы гностической религии усваиваются культурой соцреализма с сохранением их исконного мистико-религиозного содержания. Идеи, образы «Братства посвященных», мистического «зова» («божества»-партии), «знания», «плеромы», «искры» занимают место христианской символики, участвуют в ее переосмыслении. Коммунизм вслед гностицизму можно считать «материалистической религией зова» (Г. Йонас). «Зов» – знак иного, утопически прекрасного мира человеку, достичь который можно, руководствуясь известными партийными директивами, получающими оккультное значение. Суть «зова» – напоминание о «сверхчеловеческих» возможностях смертных; обещание свободы, счастья и одновременно конкретные указания на то, как жить в мире впредь. Познание коммунистического будущего – гносис, переданный «верными сынами партии», представляет тот же космогоническо-сотериологический миф, известный по гностическим системам мысли (Симон Волхв, Валентин, Мани). В пределах мифа изложение событий этой миссии само по себе составляет определенный этап, после которого ожидается откровение Утопии и прекращение всеобщего движения. В практике коммунистического строительства, как и в гностических доктринах, «иногда вся суть зова сконцентрирована на одном указании – быть бдительным» (Г. Йонас). Ответом на «зов» становится пробуждение к истине новой жизни. Гностическая триада – вера, знание, надежда – вытесняет православные ценности:

Веру, Надежду, Любовь; в культуре соцреализма возрождается древнейшее значение парадигмы софийности. В системе коммунистических ориентиров «гносис» осуществляется путем той же перемены ролей добра и зла, высшего и низшего, что и в традиционном гностическом мифе. Коммунизм ниспровергает наиболее прочные и преимущественно наиболее чтимые элементы предшествующей православной традиции, что очевидно уже в утопическом творчестве Богданова, Чаянова, Горького, обратившихся к гностико-манихейским доктринам, ценностям Вавилонской культуры, резко отрицательно маркируемых в ортодоксальном православии. Реабилитация демонического («добротворный вампиризм» Богданова), предпринятая вслед древним гностикам русскими модернистами, превращает зло в одну из доминант нового мира, признает за ним субстанциональный и креативный статус (мотив «священной злобы» – двигатель сюжета в советской литературе). Одновременно «принцип зла» позволяет оправдать любые репрессивные меры против тех, кто сознательно уклоняется от «истины коммунизма». Идея насилия смыкается с идеей прогресса. Зло как неверие в возможность реализации Утопии следовало побороть прежде всего в себе самом. Осуждению подвергалось нечто, не преодоленное во «внутреннем» человеке. Это приговор его воображению, не поднявшемуся над профанной реальностью, отделяющей «я» от гармонии Утопии-истины. Коммунистическое учение, провозглашая материализм, постоянно опирается на мистику, тайну спиритуализации материи. Гносис добивается не единства аналитического знания, а того, что может быть названо «единством художественного произведения» (М. Трофимова), ведь и сама Утопия логичнее и последовательнее реализуется на уровне слова. Целью «коммунистического гносиса» становится открытие нового смысла и цели бытия. Судьба «утопического человека» и судьба мироздания совпадают, ибо последняя творится первым. На вершине гносиса создающий сливается со своим творением, автор становится персонажем собственного текста-мира. Происходит отождествление человека и Бога, человека и мира, реальности и Утопии, спасающего и спасаемого, что приближает гностико-коммунистический путь к эстетическому, отличает его от пути ортодоксального христианства, где отождествление с Божеством – грех, следствие человеческой гордыни. Однако, если эстетизм древнего гностицизма – следствие единичности, неповторимости опыта каждого из тех, кто причастен к гносису, то в практике соцреализма на смену личному отношению приходит норма. В качестве «агиографических» образцов здесь выступают биографии прославленных коммунистов, канонизированные литературные персонажи, причем между первыми и вторыми разница условна. Подчеркнем: читательский успех произведений определяется не следованием гностико-утопическому канону, а, напротив, талантом автора уклониться от догматизма.

Во второй половине 30-х годов XX века окончательно оформляется и утопическая модель советского общества, традиционно соотносимая с пирамидой. Основу пирамиды образует «социалистический народ», а на вершине – Вождь, обретший сакральные полномочия. Утопический контекст позволяет соотносить соцреалистическую модель бытия с известным масонским мифом, определившим художественное своеобразие русских интеллектуальных утопий. В границах мифа «социалистический народ» функционально уравнивается со строительной жертвой – убитым Мастером Хирамом, чье последующее воскресение – фиктивно. Масонский миф, перелагаемый на язык советской культуры, превращается в свою

противоположность – антимиф, где убийцы-разбойники отнюдь не несут суровое наказание, но присваивают себе тайну Мастера и завладевают планом строительства Вселенского Храма. В разделе представлен анализ хронотопа ортодоксальной соцреалистической культуры, оформившегося в рамках гностико-утопического дискурса, и «утопического героя». Последнего отличают абсолютная предсказуемость, «фасадность», исключая любые попытки «психологизации». Функционально герой-миссионер соцреализма совпадает с традиционным «толмачом» классической утопии, ценности которой он растолковывает уже не инородцу-путешественнику, но потенциальным обитателям советского «рая», воспитывая у них идеологически верную жизненную позицию. Последние, соответственно утопической логике, оказываются на положении иностранцев в своей собственной стране и вплоть до момента «инициации» воспринимаются как дети/туземцы. Нравственный нигилизм, характеризующий отношение власти к народу, имеет те же гностические основания. Коммунист, как и пневматик, оказывается безгрешен, «естественно спасен» уже в силу приобщения к великой идее. С высоты открывшейся ему истины он и отрицает старый мир и его обитателей. Крайний аскетизм, суровость, сдержанность оказываются здесь только альтернативой вольнодумства и аморальности первых лет революции.

Раздел завершает вывод о том, что элементы гностического мифотворчества проявляются на всех уровнях построения соцреалистической модели мира: на уровне пространственно-временных её характеристик, организованных через традиционную гностическую оппозицию «”иной” – реальный», «мир “коммунистического гносиса” – профанный мир», «Утопия – история», что в системе нравственно-этических координат прочитывается как «истина – ложь», «бдительность – забвение», «жизнь – сон»; на уровне системы художественных образов, где главная роль отведена герою-миссионеру, пророку, открывшему тайну спасительного «зова» профанному миру; на уровне моральных оценок событий, среди которых доминирующими являются мнения героев – коммунистов, наделённых мистическим знанием будущего. Повествование в большинстве «классических» соцреалистических текстов содержит два изобразительных пласта – идеальный, утопический и реальный, исторический, граница между которыми остаётся принципиально открытой. Советская история сакрализуется, физика превращается в метафизику, реальность – в театр, а человек – в симулякр, исполнителя заранее известной судьбы-роли. Пересекаясь и взаимодополняя друг друга, символические мотивы усиливаются явными «сверхсмыслами», эзотерическими знаками, образуя сборно-химерное единство, включающее мотивы апокалипсиса, пророчества, «зова», «сна» и др. Все мотивы организуют некий высший, мистический план повествования.

Во **втором** разделе рассматривается процесс редукции гностико-коммунистического канона, оформление утопии «мерцающего соцреализма». Период второй половины 50–70-х годов, отмеченный десакрализацией «утопических ценностей», интересен подчеркнутой рельефностью происходящих процессов. Агонизирующий канон становится более строгим, агрессивным. Утопия утрачивает необходимую тотальность. В советской литературе появляются невозможные ранее темы (плена, гибели русской деревни) и герои: кающийся коммунист («Прощай, Гульсары»), коммунист-приспособленец (образ Грацианского в «Русском лесе»). Сам термин «соцреализм» либо расширяется до утраты всякой определенности, либо признается востребованным в качестве обозначения лишь одного, но далеко

не единственного метода советской литературы. Аморфность границ выдает обреченность Утопии. Художники получают возможность уйти от монологизма, восстановить в правах «чужое слово». Автор теряет полномочия пророка. Утопия разрушается изнутри. Процесс профанации, расширения канона, однако, не отменяет его власть абсолютно. Соцреалистические модели мира обладают мощной силой инерции, что и доказала практика постмодернизма. Одновременно с открытиями «оттепели», оформлением в литературе утопии «молодежной прозы» с новым типом героя – прагматика, ирониста,двигающегося уже в направлении к антиутопии, нарастает ностальгия по ускользающей ясности, «всеохватности», прозрачности прежних «утопических ценностей». В разделе прослеживается динамика изменения традиционных утопических моделей. Производственная модель обогащается мотивами учебы, интеллектуализма. Образ рабочего маркируется чертами ранее гонимого интеллигента («Журбины», «Братья Ершовы» В. Кочетова; «Битва в пути» Г. Николаевой). От героя требуются не только преданность труду-борьбе, но и душевная теплота, верность семье (И. Дворецкий «Человек со стороны», А. Гребнев «Из жизни деловой женщины», А. Арбузов «Жестокие игры»). Известной непогрешимости лишаются и государственные чиновники-«толмачи», которые, не задумываясь, приносили в жертву Левиафану общечеловеческие ценности («Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана). В 1960–70-е годы начинается переосмысление утопической модели армии, образа Вождя-теурга. В творчестве В. Астафьева, В. Быкова показана «обочина» войны. Тема героизма, титанической силы советского героя-бойца уходит на второй план, важнейшее значение приобретает история личностного становления человека, когда фронт, окопы – самое первое и самое страшное испытание души. Открытия «оттепели», пошатнувшие самый фундамент Утопии, явились попыткой ввести элементы действительности в придуманную, бутафорскую жизнь. Привычная картина мира искажается, чтобы избежать «очуждения» реальности, писатели-ортодоксы пытаются придать ей знакомые утопические черты и тем вернуть себе. Эта фундаментальная для любой религиозной системы (космической, исторической) «концепция необходимости жить в доступном для понимания и осмысленном мире» (М. Элиаде) возникает благодаря ощущению «своего» пространства как сакрального. Мир для В. Кочетова, В. Кожевникова, Г. Николаевой, В. Ажаева становится «их миром» лишь в той степени, в какой он воспроизводит универсум, организованный и освященный утопической идеей коммунизма. Вне этой веры, осуществляющей «прорыв» к абсолюту, невозможна и ориентация в пространстве. Иными словами, человек не выдерживает давление «хаоса»: как только контакт со Святыней нарушается, нарушается и система ориентации, пребывание в мире становится невыносимым.

Третий раздел освещает проблему художественного воплощения теократической утопии «Красной Империи» – Бездны в творчестве Вс. Кочетова. Произведения писателя рассматриваются как пример дискурсивной чистоты. Романы «Товарищ агроном» (первый вариант «Под небом Родины», 1947–1950; второй «Товарищ агроном», 1961), «Журбины» (1952), «Молодость с нами» (1955), «Братья Ершовы» (1957) – образцы прогрессистской героической утопии, типологически близкие известным произведениям начала 1950-х («Жатва», «Повесть о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой; трилогия «Волга-матушка река» Ф. Панферова). Кочетовский «миф» истории, разворачивающийся в романах, является вариантом единого прогностического советского мифа, где «главными архетипами

выступают архетипы героя, отца, матери и врага» (Х. Гюнтер). Опираясь на высвеченные еще древностью (особенно гностиками) диалектические принципы бытия, Кочетов видит историю как борьбу сил хаоса (неразумной природы) за овладение Вселенной; посредником между противоположными силами выступает герой, вдохновленный на подвиги партией, Родиной-матерью – Душой мира, советским вариантом древней Софии гностиков. В романах писатель обращается к традиционным утопическим схемам: завода, колхоза, научно-исследовательского института. Село Воскресенское («Товарищ агроном»), кораблестроительный завод («Журбины»), доменный цех («Братья Ершовы») – модели мира в целом, их оформляют утопические мотивы изоляционизма, тайного избранничества, которое должно быть по-гностически «узвано» посланцем «иных» сил. Герой-преобразователь и призван спасти настоящее, символизируемое лабиринтом (аналогом «бессознательного»), от «сна»-неведения, побороть искус «мещанского благополучия», чтобы осуществить путь к несказанному идеалу. На чудесную природу села указывает само название – Воскресенское; тексты пронизывает христианская и гностическая символика.

Художественное пространство романов четко иерархизировано: «Высший» мир представлен как торжество коммунистической идеи; «низший», не постигший тайны «коммунистического гносиса», есть профанное настоящее. Гармония между мирами-антагонистами принципиально невозможна. Реальные село, завод, цех – олицетворение промежуточной стадии на пути глобальной перedelки Земли, Космоса в целом (аналогично оппозиции «Земля – Марс» в утопии Богданова). Сюжет произведений выстраивает идея реконструкции – рукотворного апокалипсиса (образы потопа в «Товарище агрономе», огненной реки в «Журбиных», геены огненной в «Братьях Ершовых»), который и получает устойчивые черты праздника, «очищения». Мистическое действо по преодолению природного естества мира дано с опорой на достижения «науки» (мичуринский миф). Идея прогресса смыкается с идеей власти, демонизируется. Интуитивное, «бессознательное» уничтожается и в человеке. Всем своим творчеством Кочетов утверждает ошибочность суждений «циника Фрейда», свободу «нового» человека от власти слепых инстинктов. Гибель-преображение «старых» села, завода, рабочего поселка знаменует их переход в новое качество: на месте Воскресенского ожидается явление мистического Ленинского как бумажного проекта (аналога владений губернатора Фиты Замятина); завод в «Журбиных» приобретает вид фаланстера, «зимнего сада» с искусственными растениями, фонтанами; новый город («Молодость с нами») превращается в фантастическую Атлантиду; доменный цех («Братья Ершовы») маркируют черты рая. Позиция Кочетова сближается с гностическим мировоззрением Горького: только тотальное устранение реальности, разрушение природной красоты мира обещает преобразование Софии – его Души. Смерть выступает высшим благом, наделяется признаками «теплоты», «родственности», «уютa». Отталкиваясь от мистической традиции (софиологии) начала XX века, писатель строит свою утопию не на идее обожествления материи, а на ее отрицании, десемантизации. «Дряхлое» естество мира заменяет великое ничто, проект – «Красная Империя» как Бездна. «Новая», «умышленная», Россия с ампутированной душой, ущербная, искалеченная, оказывается вне прошлого, вне настоящего – круглой сиротой, как и большинство героев. Пустота в художественном мире Кочетова обретает сакральный статус, сливается с Абсолютом. В этом отношении автор выступает последователем

авангардистской стратегии, основанной на гностическом требовании окончательного уничтожения, редукции «ветхого» мира, чтобы налегке устремиться в вечность.

Если в центре романа «Товарищ агроном» проблема утопического пространства, то в последующих на первый план выдвигается идея «нового человека», который и призван открыть реальный путь, но к мистической империи. В соответствии с авторской концепцией идеала герои, отлученные от православного таинства Спасения, самостоятельно, внимая «зову» партии, совершают «рывок» из плодородных, грибных мест (отсылающих к образам Глупова Салтыкова-Щедрина, Алатыря Замятина) по направлению к царству бесплодия, пустоты – Бездне. Образ естественного изобилия инфернализируется (тыквы и огурцы Агафьи Карповны в «Журбиных» не только несъедобны, но и опасны: тыква на выставке взрывается, распространяя ужасный запах, служащий приметой ада), что непроизвольно вызывает антиутопический эффект. Гностический процесс преодоления собственно человеческого в человеке, освобождения души – «частицы света» из уз материи, аллегорически воплощается в деятельности завода-гиганта с клубом для «переплавки человека» («Журбины»), мартеновской печи («адской пасти») и завалочной машины, «похожей на муравьеда» («Молодость с нами»). Аналогия семьи Журбиных с муравейником проясняет смысл всей парадигмы: утопический завод-цех-фаланстер-империя превращается в крематорий, концлагерь, настоящую «школу гностицизма, где человек познает всю меру своего земного, тварного падения» (И. Смирнов). Ритуал инициации разворачивается в текстах в символах кастрации, андрогинности: Дмитрий Ершов проходит через ритуал расстрела, обезобразивший его лицо; агроном получает увечье в схватке с быком (бык – оргиастическая метафора плодородия), после чего они приобретают исключительную привлекательность, мистические способности, приобщаются к таинству «Красной Империи». И, напротив, мужская, оплодотворяющая сила признается губительной.

В образах героев черты избранничества контаминируются с демоническими (проводники на «тот свет»), оцениваемыми строго положительно. Гностический, богоборческий пафос советской культуры делает оправданным сближение идеальных героев с образами Мефистофеля, Каина, Софией гностиков. Империя-Церковь-Бездна – свидетельство смены ценностных и пространственных ориентиров: в коммунистической вселенной «верх» и «низ» взаимозаменяемы, Душа мира (София) оказывается в утробе земли, гротескном «низу» (сакрализованные образы заводского «подземного хозяйства» в «Журбиных»; системы каналов в «Товарище агрономе», мартеновской печи в «Братьях Ершовых»); роли «нового мессии» и палача, хранителя Аида уже равно достойны, равно пусты, десемантизируются, что формализует и сам ритуал инициации. Финальные сцены утопических романов фиксируют превращение человека в «иногое», «другое», символизируемого для «профанов» роботом («Товарищ агроном»), портретом («Братья Ершовы»), плакатом («Журбины»). В реальной жизни Дмитрий Ершов «железный», прямолинейно-банальный, «как колун», «тумба или телеграфный столб», но его мистический портрет-«икона» «затрагивал каждого». Вводные высказывания (портрет, плакат) становятся средством опровержения существующей реальности, своеобразным «ходом» в инобытие, Утопию, «сакральные» приметы которой и пытается разглядеть в профанном настоящем автор. В этой ситуации основной текст приобретает двусмысленный, неопределенный характер – «и реальности, и текста, субъективного образа реальности» (Т. Рыбальченко), что является признаком нереалистической

эстетики. Процесс превращения реального объекта в сакральный (плаката в икону) требует огромного напряжения, усилий, поэтому постмодернистские практики, направленные на десакрализацию объектов советской культуры, высвобождают скрытые энергетические поля и обнаруживают за Утопией очертания «низкой» реальности. Утопический мир в «Братьях Ершовых» уже не просто копирует элементы реальности, но существует как отражение отражения, копия копии: сюжетные ходы сначала отрабатываются в драматических сценариях, а затем оправдываются самой жизнью. Герои-марионетки играют не живых людей, но люди стремятся походить на кукол: Ершovy исполняют роль вымышленных Окуневых. Аналогичный сюжетный ход встречается в последней книге дилогии С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» (1947–1948), где главный герой смотрит в театре инсценировку романа о самом себе. Эффект удвоения оборачивается всеобщим «двойничеством», игрой, фарсом, историю превращают в театральное действие. В этом абсолютно пустом пространстве (не-пространстве) возможно всё и, в то же время, ничего, ибо само государство только миф, «театр абсурда», где чередой идут однообразные пьесы. Профанация сакральных архетипов древних культур (гностицизма, христианства), предпринятая автором, превращает романы в чтение для «простецов» (букварь), лишает их самостоятельной эстетической и художественной ценности. Роль писателя-духовидца, Мастера (просветительская утопия), художника-демиурга (утопии модернизма) сводится к банальной функции иллюстратора-оформителя, драпирующего словом прорехи на тоге утопического государства, существующего на уровне отраженной реальности: в картинах, букварях, энциклопедиях.

В **четвертом** разделе представлен первый опыт анализа советской «софиологии» на материале творчества Кочетова. Интерес писателя-соцреалиста к идеям софиологии находится в полном соответствии с традициями отечественного утопизма⁸. Образ идеальной, возвышенной девушки, именованной Софией, характерен для литературы Просвещения. Первооткрывателем Софии для художественной словесности стал комедиограф В. И. Лукин, известный масон, прекрасно разбиравшийся в символическом смысле образа. Русские масоны рассматривали Софию в гностической транскрипции как «благоприятную вечную деву Божественной Премудрости»⁹. Культ «женственной» Софии популярен в философии, художественно-утопических построениях русских модернистов, некоторые из которых, «перенося Святую Софию в область идейно-политическую, усматривали ее проявление в приближающейся революции в России» (В. Брачев). Кочетовский вариант мифологемы Софии – советской Родины акцентирует гностический контекст образа, оказываясь в известной оппозиции к христианской транскрипции Святой Софии, матери Веры, Надежды, Любви. «Софийные» героини прочитываются на фоне нескольких утопических традиций: Чернышевского, Федорова, отчасти Вл. Соловьева. В гностических построениях Федорова женщина олицетворяет угрозу «общему делу» – воскрешению отцов. Соловьёв же, пересекаясь с нравственно-утопическими исканиями Достоевского, ставит Вечную

⁸ См.: Друбек-Майер Н. Россия – «пустота в кишках мира»: «Счастливая Москва» (1932–1936) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. – 1994. - № 9. – С. 251–268.

⁹ Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. – Пг., 1917. С. 254.

Женственность в центр собственных исканий Божьей Премудрости – Софии. Прагматизируя (подобно Чернышевскому), внося, вслед за Богдановым, механический дух и расчёт в мистико-эзотерические построения предшественников, Кочетов создаёт образ «завода-автомата» («Журбины»), «штампующего» младенцев на конвейере. С другой стороны, женщины-ударницы труда, прошедшие войну, окружены аурой героизма, мистической тайной высшего существа. Расцвет советской Софии связан в романах с реконструкцией-апокалипсисом, когда происходит «таинство преобразования» незаметных работниц (увечье, болезнь, смерть), обретших «софийные» атрибуты и свойства. Нивелировка границ между Утопией и реальностью позволяет прагматизировать чудеса. Ангелоподобность, «крылатость», «огненность» «софийных» героинь получают профессиональное обоснование: крановщица, мастер доменного цеха, сталельного участка, что указывает на «заземленность», прагматизацию мистического образа. «Пневматическая», воздушно-небесная сущность Софии в романах сохраняется, реализуясь как на сюжетном, так и на образно-выразительном уровне. «Софийные» героини наделены «значительными» именами: Искра, София, Юлия, Леля; окружены стихиями воздуха, «белого света», неба. Их сопровождают пустота и сияние, образы оформляет «голубиная» символика. «Софийная» природа героинь реализуется через любовь-служение посланцам партии (Зина Иванова – Водительница Журбиных по строгому миру математики, реализует «софийную» функцию психопомпа; жена секретаря обкома Денисова – Соня «была его совесть. Ему могли бы задать вопрос: а партия? Он бы ответил: а для меня они, знаете ли, неразделимы»).

Идеальное выражение советской Софии – образ возлюбленной Дмитрия Ершова – Оли Величкиной (Великая), после плена принявшей новое имя – Леля. В мифологии древних славян Лелия – Божество весны и молодости из свиты Лады – покровительницы произрастания и свадеб. Лада и Леля составляют «славянскую пару рожаниц» (Б. А. Рыбаков), гармонизирующих жизнь во Вселенной. У Оли/Лели, и параллельно коммунистической России, в романе есть своя история. Она начинается с возвращения героини из плена и обретения нового имени. Безродство, потерянности – первые знаки ее ущербности. Эти недостатки компенсируются встречей с идеальным человеком, символом «Красной Империи» – Дмитрием Ершовым. Вместо личной, оскверненной врагами жизни Леля получает возможность приобщения к жизни общественной, к таинству завода-«церкви» («обобществление» сироты). Позже выясняется, что она бездетна и бездушна; «внутренняя» ущербность получает «внешнее» подтверждение в утрате былой красоты и целостности тела. Оля Величкина – «черноглазая, веселая» обладательница «нежных, бархатных щек» оборачивается «страшной бабой», но ее уродство оказывается сильнее, выше красоты; благодаря ущербности Лели Дмитрий узнает в ней избранницу. После смерти-инициации Леля – «другой человек»: «Ни одной знакомой черточки в лице – ни малейшей, ни чуточной, все было чужое и некрасивое». Именно «чужим» по отношению к настоящему выступает в учениях гностиков посланец «иноного», совершенного бытия Божественной полноты – плеромы. Весна советской Утопии и возможна через увечье и полное истребление мира (его Души – Софии, воплощенной в женщине). Мистический союз «Красного Рима» с Ангелом Смерти (апостольская сущность обновленной Лели подчеркнута и ее профессией – рыбачка) создан не для процветания и счастья, но для страданий и гибели, через которые и осуществляется исход. Отношения героев, их аскетический образ бытия исключают

всякий уют, чувственность – «бессознательное»: «О чувствах не говорили никогда, жили как жилось. Он ей про свои заводские дела рассказывал, она про свои рыбацкие». «Новый человек» сбрасывает ярмо желания, освобождаясь от власти женщины-палача как от собственного «бессознательного» – души, самооскопляется. Униженный, уничтоженный (даже пространственно, ибо гротескный «низ» становится прибежищем «новой» души – пустоты) Эрос перестает связывать энергию Танатоса; идеалом советской Утопии и выступает пустота – безосновность. Высокое предназначение Лели-Софии открыто только Дмитрию («божеству»-партии), и только рядом с ним в ней просыпается мистическая Женственность; для окружающих пьющая, безобразная, всегда «закутанная в платок» рыбацка – загадка, куколка, из которой в будущем должна родиться прекрасная бабочка. Высшим пунктом этой телеологии становится попытка самоубийства Лели: героиня хочет исчезнуть в ковше, «в чугунном водовороте, в геенне», чтобы только «фукнуло из ковша, парок легкий взметнулся». Именно так, огненным облаком, Ангел Софии – Хранитель Империи перелетел когда-то из Царьграда на Русь. Исчезнувшая после несостоявшегося самоубийства Леля является во снах и видениях преображенной Софией, в окружении искр, которые заменяют традиционные «небесные сферы, исполненные звезд» на древних новгородских иконах.

Главу завершают выводы: Кочетов как представитель «неорелигиозного» искусства соцреализма рассматривает собственные тексты с позиции воспитания масс в духе избранной мистической идеи, придает им статус эзотерической литературы. На уровне поэтики осуществляется контаминация мистических образов, мотивов («новая софийность») и натуралистических принципов изображения быта («музы» – ударницы производства), что связано с особенностями соцреализма как художественного метода, изначально строящегося на сочетании несовместимых начал. Создавая новую, совершенную вселенную, коммунисты стремились искоренить зло «ветхого» мира; единственным, по сути, учением, которое поставило в центр своего внимания вопрос о причинах существования Мирового Зла, и был древний гностицизм, отразившийся в русском «сатанизме» XX века: в его модернистском и коммунистическом изводах. Декаданс призывал отречься от прежней христианской вселенной, разрабатывал методы и способы ее духовного преодоления; коммунизм перевел эзотерическое «знание» в поле реальной борьбы, решив воплотить мистическую «Красную Империю» «по ту сторону добра и зла». Отторжение традиции православия сделало актуальными «иные», нехристианские нормы и Абсолюты, уже синтезированные прежней утопической культурой. Интерес представителей социалистического реализма к «гностико-сатанинской» мифологии имеет ряд обоснований: разочарование в окружающей реальности, которая не желает подчиняться коммунистической идее, – в основе же гностических доктрин лежит именно жизнеотрицание; совпадение ряда мировоззренческих доктрин, как то: мир настоящего «греховен», «темен», несправедлив (от Шопенгауэра до классиков марксизма-ленинизма); мир есть ошибка младшего эона (чаще Софии), средоточие зла (гностики). Жизнь следует преобразить, изменив природные законы в мире и человеке (русские утописты от Чернышевского до Горького), – материя есть зло (гностики). Необходимо бороться за Мировую революцию, открывающую путь к «инобытию» (большевики), – преодоление жизни, разрушение уз материи (гностики). Идея христианства ложна, враждебна, христианский Бог – сознательный творец мира ничтожеств (от Ницше до Горького) – Яхве есть злой Демиург

(гностики). «Новый» «обоженный» космос доступен лишь избранным, героям, сверхлюдям (от Ницше до Горького) – исключительность «посвященного», «пневматика» (гностики); принципиальная общность идей богоискательства и богостроительства, характерных для мировоззрения идеологов коммунизма (Горького, Луначарского, Богданова), с идеями гностицизма: оправдание своего идеала как непричастного существующему несправедливому миропорядку (с позиции не относительного, подобно модернистам, но абсолютного дуализма) – оправдание своего Бога (непостижимой Бездны) как непричастного к злему акту творения (с позиции абсолютного дуализма).

Глава 3 – Утопия в прозе традиционалистов – содержит три раздела. В **первом** разделе анализируются различные типы утопизма (как образа мыслей, по Э. Блоху), характеризующие утопическую традицию «деревенской прозы». Упования на оформившуюся в древности теорию циклизма, неизбежность повторения «золотого века» сочетаются здесь с христианской проповедью духовного самосовершенствования, самоограничения личности (общества) как пути к «новой России» и попытками примирения, контаминации прометеевской Утопии большевизма с доктринами православия (на основе общих черт аскезы, жертвенности, превращенной общинности). Представители «неоязыческого» утопизма (от И. Бунина, Н. Клюева, С. Есенина, М. Пришвина до В. Солоухина, В. Белова, В. Распутина) сакрализуют в своем творчестве древнейшие образы рода, законы исконной, естественной близости людей. В центре циклической модели утопии – экологическая норма, убежденность в спасительности возвращения к традициям аграрной культуры. С этой точки зрения жизнь не хаос: она подчинена строгому порядку, уставу, типикону. Христианскую ветвь традиционализма (от И. Шмелева, Б. Зайцева и до А. Солженицына) определяет вера в пророческую суть Октябрьской революции, ниспосланной Святой Руси в испытание, после чего и ожидается «чудесное» преображение «мученицы». Инструментами борьбы с прометеевской Утопией большевиков Солженицын называет возвращение к народному православию и формирование на северо-востоке страны, «еще не обезображенном нашими ошибками», нового христианского государства.

В оппозиции к писателям-«государственникам» оказываются «апокалиптики» (поздний В. Астафьев, В. Распутин в «Прощании с Матерой», 1976; «Пожаре», 1985; последней повести «Дочь Ивана, мать Ивана», 2003), для которых свершившийся грех против веры неминуемо оборачивается всеобщим распадом, бездуховностью, «концом света». Перед неотвратимостью неизбежного писатели и пытаются сохранить еще видимые, живые черты идеала, уже уходящего в небытие. Именно в этом чувстве обреченности кроется причина особого трагизма мироощущения авторов. Борьба с прогрессом обретает черты священного похода против Зла-Дракона (А. Солженицын). Очевидность поражения только подчеркивает нравственную высоту поступка, что соответствует древнерусской традиции духовности. Тяжесть утраты крестьянской Атлантиды усиливает отсутствие прочных связей в развитии исторических эпох. Современность заражена гностическими идеями страха перед реальностью, ненавистью к живой жизни (гибель острова Матера сопровождает вой Хозяина – «прощальный голос в разверстой пустоте»). Духовный опыт поколений не передается механическим путем, приумножить его, сохранить как живое, необходимое богатство – труднейшая задача. В заявлении её актуальности первыми оказались Ф. Абрамов, В. Распутин, Е. Дорош («Деревенский дневник», 1956–1967).

Традиционалисты наследуют кредо православного космизма: материя понимается ими как изначально присущая духу, пронизанная светлыми энергиями, что отвергается трактовкой природы как мертвого объекта, ограничителя человеческого могущества, присущей культуре соцреализма. Настаивая на тех же требованиях самоограничения, аскезы, «деревенщики»-«неоевразийцы» предлагают свой вариант «тутопии» (А. Эткинд).

«Неоевразийцы» считают необходимым сохранить целостность российской государственности – империю, нерушимость ее границ, скорректировав эти ценности народным опытом. Образ Священной Русской Земли – центральный. Идеалом «неоевразийцев» предстает утопическое государство – единый организм, где каждый сращен с каждым и Матушкой Землей на основе «религии» социального равенства, профанирующей идею евангельской правды. Утопической моделью гармоничного общества выступает колхоз (лирика Твардовского конца 1930-х, «Дом» Абрамова) – последний оплот внутреннего единства. В творчестве Абрамова взаимопроникновенны образы революционной романтики и традиции агиографии: жизнь Евдокии-великомученицы – жены убежденного революционера, коммунара – описана в соответствии с канонами житийного жанра. Страдания, лишения, через которые прошли большевики, приравниваются по значимости к традиционной жертве в православии, после чего и ожидается восстановление пути к истине. Литература в этих условиях функционально сближается с церковью (В. Астафьев), сравнивается с кафедрой («Мой манифест» Распутина), художник уподобляется пророку, моделирующему переход в мир традиции. Отторжение от «гремливой цивилизации» (А. Солженицын) приводит писателей-традиционалистов к сакрализации образа русского Севера, Сибири как места изначально свободного от чужеземного и государственного ига, где старообрядцы открыли царство праведности и изобилия. Избранным героем патриархальной Утопии (в разнообразии авторских вариантов) становится носитель «древлей веры», сохранивший черты аскетического бытия, мужество, суровую преданность заветам пращуров и способный воскресить их во дне сегодняшнем. Откровение истины дано на языке тайны: сказки, легенды, мифа. Оригинальность картины мира, воссозданной в творчестве «деревенщиков», и заключается в том, что апокалипсическая картина настоящего сочетается здесь с утопическим миром «живого прошлого». Принцип контраста, излюбленный «деревенщиками», позволяет подчеркнуть предельную высоту, величие минувшего и сиюминутность, суетность настоящего. Обращение к проблеме социального моделирования, Слово как пророчеству накладывает на художника особую ответственность: жизнь писателя-пророка и творимая им Утопия образуют некое нерасторжимое единство, миф. В Утопии (государстве-тексте) могут существовать лишь избранные: мещанин, индивидуалист традиционно признается врагом. Коммунисты обличали пассивность обывателя по отношению к революционной идее, традиционалисты – его оторванность от национальных корней, равнодушие к будущему страны. Сам образ Руси-праведницы – Души мира – аллегорически воплощается в женских персонажах: Матрена Солженицына, Лиза Пряслина Абрамова, старухи Распутина, бабушка Астафьева. «Деревенщики», оставляя в стороне имперскую составляющую образа «Руси – Третьего Рима», акцентируют его народно-религиозное прочтение: Русь – Матушка, родная Земля, Природа, Заступница. Сакральные образы христианских святых, Богородицы подсвечивают

судьбы избранных персонажей («Из Жития Евдокии-великомученицы» Абрамова; «софийные» образы в творчестве Распутина).

Раздел завершают выводы: «деревенская проза» по сути своей монологична и апеллирует к реставрации той же иерархической картины бытия, правда, на других основаниях. На вершине ценностной пирамиды оказывается народ-богоносец, исповедь которого и запечатлела «памятливая литература» (С. Залыгин). В данном контексте очевидна близость мифопроектов «деревенщиков» нравственному пафосу утопий Достоевского. В создании Утопии патриархального «лада» отчетливо прослеживаются традиционные метажанровые закономерности: образ идеальной Руси раскрывается в оппозиции к «прочим», «чужим» землям («чужой» здесь выступает и современная Россия); он принципиально удален от «дьявольской цивилизации» в пространстве и времени. Откровение Абсолюта дано в мистической форме (сон, видение, воспоминание), явлено избранным – писателям-пророкам. Описание «земли обетованной» детально и символично. Бездне, пустоте – идеалу прогрессистов – «деревенщики» противопоставляют живой и осмысленный крестьянский космос, где всякая вещь, узор особенно искусны, святы, символизируют идею утопической границы.

Второй раздел посвящен проблеме «диалога» утопии – антиутопии в творчестве А. Солженицына. Одним из основополагающих для понимания логики становления «деревенской прозы» стал рассказ «Матренин двор» (1959). Вместе с «Одним днем Ивана Денисовича» (1959) произведение становится ярким разоблачением гностико-коммунистической утопии «светлого будущего». «Матренин двор» контаминирует утопические и антиутопические мотивы, позиция рассказчика (alter ego автора) отнюдь не всегда совпадает с мировоззрением Матрены, бессловесность, податливость которой перед всякой властью вызывает авторский протест. Солженицын подвергает нравственной проверке традиционные утопические модели: «идеальное государство», колхоз, родовую общину, которые ускоряют гибель Матрены-Руси. Сакрализуя пределы Матрениного двора, Куликова поля, автор сопровождает описание и знаками смерти, распада, подчеркивая их обреченность в современном мире. Пространство Матрениного двора как символическая модель всей крестьянской ойкумены оформляется в экспозиционном фрагменте рассказа мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России». Мотив «земного рая» намечен при характеристике рязанской деревеньки Тальново (Талая – Вешняя, возрождающая к новой жизни). В описании Матрениной усадьбы релевантны и черты апокрифической картины рая, где рай – место с особенно благодатным для жизни человека (в земном смысле) климатом (рассказчик находит тепло в доме-душе Матрены в любую непогоду). Создавая в образе Матрениного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), Солженицын опирается на основные характеристики утопической идеальной страны, представляющей собой крестьянскую мечту о Царстве Божием на земле. Деревенька отделена и удалена от остального, «грешного» мира, расположена, где «поглуше, от железной дороги подале, к озерам». Матренин двор представляет собой и космическую модель всего универсума, ибо автор моделирует в произведении ситуацию конца света, эсхатологическое событие вселенских масштабов. Инициатор разрушения дома-мира – Фаддей – воплощение зла (в характеристике героя подчеркнуты хромота, кривизна, чернота) и одновременно выразитель родовой морали, которой автор противопоставляет акт личной ответственности за выбор линии поведения.

В этом контекстуально-близкими писателю окажутся Б. Можаяев («Живой», 1966), Ф. Абрамов («Бабилей»).

Мифологическая модель пространства, выстраиваемая Солженицыным, геоцентрична. В центре вселенной находится «свой» мир (Матренин двор); он еще таит черты былой гармонии («строено было давно и добротнo»), издревле заведенного порядка и благости («милей этого места мне не приглянулось во всей деревне»). За пределами «своего» мира лежит «чужой» мир, оценивающийся строго негативно: неупорядоченный, безумный, призрачный, безобразный. Ведущим в описании царства «гремливой цивилизации» является мотив «еретичества». Герой-рассказчик, обращаясь к реалиям враждебного мира, задает тон опровержения известных утопических истин коммунизма. Главным признаком «социалистического рая» становится его декоративность, ложь, а мир Матрены принципиально лишен «всякого лукавства», в «нем не было лжи». Все блага, исходящие от официальной власти, призрачны и опасны. В попытках отвоевать у Левиафана лишний надел земли, котомку торфа и сами деревенские превращаются в воришек, лгунов. «Красная Империя» действует на людей разлагающе, прямо противоположно канону классической утопии. Описание тягот, нищеты колхозных будней диссонирует картине «жизни с плясками»: в городе чередой идут митинги, «банкеты, обеды и завтраки». Бессмысленность происходящего оттеняет мотив карнавала, ситуация лишена в рассказе признаков комизма и выглядит угрожающе. Отсутствие логики, смысла в цивилизованном бытии напоминает хаотичное состояние мира, которому до определенного срока противостоит замкнутый, строго ограниченный космос Матрены. Гибель дома-души ассоциируется с Апокалипсисом, тему оформляют мотивы метели, тумана, потопа. Основные мифологические семантические оппозиции, на которых держится данная модель пространства: «свой – чужой», «близкий – далекий», «замкнутый – разомкнутый», «теплый – холодный», «космос – хаос», реализуют на уровне ценностных отношений противопоставление «добро – зло», «праведный – грешный».

В контексте рассказа «грешные» земли соотносятся с прозападной системой ценностей, что выдает славянофильские пристрастия автора. «Грубая плакатная красавица», чье изображение висит в избе героини как мета вторжения нечистого, «постоянно протягивала Белинского, Панферова и еще стопку каких-то книг». Идеолог западничества и классик социалистического реализма уравниваются по значению в своем разлагающем воздействии на умы сограждан. Плакатный образ вызывает ассоциацию с «новым человеком» утопии соцреализма, воплощает мотив соблазна Святой Руси на путь познания и гордыни. Опасность коммунистической веры писатель связывает и с утратой русскими дара Слова (онемение Матрены). Неприятие абсурдного мира прогресса и образ Слова – духовного смысла – два полюса прозы мастера. «Плакатной красавице» до срока противостоит образ самой Матрены. Имя героини вызывает последовательную ассоциацию: Матрена – Мать (матрона) – Богородица – «новая Мария» сектантов (образ Матрены в «Серебряном голубе» А. Белого). Последнее сопоставление объясняет своеобразный характер религиозного чувства героини, опирающегося на народные поверья, соотнесенность с Русью изначальной (Китежем, Беловодьем), идеалом юродства. В современном мире, где Русь разлучена с Богом-Словом, сакральный образ превращается в свою противоположность: Матрена-Богородица заменена копией (грубая «вторая Матрена» названа «подставной»), игрушкой (матрешка), символизирующей Россию на языке

массовой культуры. Если праведное пространство определено границами Матрениной избы, то символ «грешного» – поезд, образно связанный с событиями апокалипсического характера. Все несчастья, описанные в рассказе, сосредоточены в пределах железной дороги, а их инициаторами и участниками становятся пришлые, «чужие» люди и железнодорожные служащие. Сакрализация и мистификация железнодорожных служащих – характерная черта литературы начала 1930-х годов («мастера» А. Платонова, паровозные кудесники А. Макаренко).

В соответствии с категориями художественного пространства в произведении выстраивается и концепция времени. Универсальная в поэтике рассказа временная оппозиция «раньше – теперь» объединяет более частные модификации: «мифологическое – современное» восприятие времени; время «золотого века» (идеальное прошлое) – эмпирическое время (апокалипсическое будущее); «время исходных событий – последние времена»; на уровне религиозно-нравственных оценок – «сакральное – профанное» время. Члены универсальной оппозиции «раньше – теперь» соотносятся в хронотопе повествования со «своим» и «чужим» пространством. Концепция времени «раньше», включающая как основные признаки первые члены названных противопоставлений, характеризует мир Матрены. Авторское восприятие времени (от начальных событий и вплоть до Апокалипсиса) мифологично. Былые времена – былинные, через призму дореволюционного прошлого мир представляется утопически прекрасным: «мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом». В этом идеальном далеком сохранена истинная природа человека: Фаддей является «смоляным богатырем», а Матрена – «красавицей румяной, обнявшей сноп». Настоящее же искажено, обманчиво, и героиня интуитивно пытается противопоставить наступающему хаосу строгую последовательность крестьянской работы, обратив сегодняшнее в вечно длящееся прошедшее, и тем придать ему черты гармонии, спасти от бездны. В этом стремлении крестьянки отразились упования «деревенской прозы» в целом. В создании художественной версии конца мира Солженицын ориентируется на библейскую традицию. После гибели Матрены «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню». По пророчеству Иоанна Богослова, на царство Зверя, которое предшествует в Апокалипсисе кончине мира, снисходит мрак: «И сделалось царство его мрачно» (16:10) в знак гнева Господня. Смерть героини обрекает мир на полную бездуховность: «Все было мертво». Гибель Матрены и ее дома сопровождается мотивами ветра, метели, холода, потопа и пустоты, которые оформляют в повествовании тему конца света, хаоса. Эсхатологическая картина мира, представленная в рассказе, по-новому высвечивает и образ героя-повествователя («наблюдателя» в пределах патриархальной Утопии). Как агиографу, создающему Житие великомученицы, ему свойственна вера в очистительную, искупительную силу страдания, ожидание Возмездия. В этой транскрипции все муки Матрены (России) оправданы и являются залогом грядущего возрождения. Упование на преобразование Руси созвучно христианскому пафосу, уместному более в литературном тексте, нежели на уровне аналитических прогнозов («Из-под глыб», 1974).

Раздел завершают выводы: рассказы Солженицына 1950–60-х годов, отмеченные утопическими интенциями, свидетельствуют о вере автора в реализацию идеи переустройства мира средствами литературы. Слово наделяется теургическими возможностями, художник берет на себя миссию пророка, выступая медиумом между читателем и глубинными тайнами бытия, которые он находит в собственной душе,

что сближает творчество Солженицына с дидактической традицией сектантства. Борьба писателя с советской Утопией зачастую осуществляется средствами, заимствованными из арсенала соцреализма: мотивы путешествия к «земле обетованной»; видения; веры в «светлое будущее», понятое в христианском смысле; святость труда и теургические возможности Слова. В художественном мире автора им придан православный пафос. Литература в этом контексте – молитва, которой отгоняют беса от святых пределов и через которую приобщаются к тайнам сакрального бытия.

В **третьем** разделе рассматривается творчество В. Распутина как вариант нравственной утопии. Первые произведения автора близки утопическому пафосу раннего А. Платонова. В последующих текстах постоянно усиление трагического начала: с изображения патриархальной Утопии акцент смещается на описание «разрушенного», «перевернутого» Дома-Мира-Храма. В повести «Деньги для Марии» (1964) намечена главная тема всего творчества писателя – тема путешествия к «земле обетованной» – Древней Руси, воплощенной в легендарных Китеже, Беловодье. Идеальное пространство проецируется на образы острова Матера, деревни Егоровка, Сырники, подсвеченные авторитетом старообрядческих общин. Исконная, крестьянская (христианская) Русь оказывается в плену сатаны-прогресса-Запада, каждое поселение как модель мира имеет inferнального двойника: Китеж – Атамановка; Матера – остров Буян, куда переселяются души умерших (заговорная молитва произносилась оборотнем на Ильин день); Егоровка/Сосновка (на реке Сосновка стоял Выг) – Содом и Гоморра. Архитектоника утопического пространства соответствует принципам иконографии: центр символизирует образ Руси-Богородицы-Софии, воплощаемый в женских образах (Душа-Мария, Анна, Настена, Алена), сакральный характер которых отмечен их именами; в облике героинь контаминируют «софийные» признаки с чертами юродства.

В описании Дома-Храма-Души Анны воссозданы традиции новгородской иконописи: дом «освещен колдовским, рясным светом звезд», «завораживающее сияние проходит сквозь стены, сквозь крышу» и возносится в «высокое яркое кружение неба над избой», образуя своеобразный купол. В портрете Анны как святой умалывается плоть, отсутствует движение, акцент перенесен с изображения тела на взгляд, отмеченный «софийными» признаками тайновидения, светоносности, передаваемые через мотив ассиста. Сочетание темно-синего фона со светоносным окружением Души-Анны, сравнивающейся со свечой, передает замысел текста-иконы как «восход вечного солнца над тварью» (Е. Трубецкой), происходящий в земной проекции. Идеальное пространство оформляют мотивы «чудесного света», «звона», «красоты» как мистического свойства, характерные для китежской легенды. Динамика мистического света определяет уровни сакрализации пространства. Воплотившейся Утопией предстает жизнь на острове Матера до затопления. Пространство острова повторяет в своем устройстве черты рая, Храма: сияние здесь излучают даже самые обычные предметы; крестьянские работы описаны по аналогии с церковной мистерией; возвращаясь на остров из профанного далека, люди мгновенно преображаются. Предметы, заполняющие Матеру, нетленны; с одухотворенными вещами можно разговаривать; останки предков не разлагаются, но сохраняют благодать и целостность, подобно мощам святых. Время над сакральным островом не властно, жизнь в деревне течет по едино заведенному порядку, в согласии с Богом, по завету предков. Крестьянский мир по сути ахронный, всякое «внешнее» вторжение губительно

для него. Благодать острова, праведный характер жизни насельников, их способность разговаривать с душами умерших предков (Дарья) позволяют соотнести Матеру с Небесным Иерусалимом, таинством «преображения»; остров буквально возносится к небу, пение на сенокосе – аналог молитвы. Мотивы звона, сияния, креста, молитвы, вознесения транспонируют Матеру в Вечность, указывая на ее «софийную» сущность (София часто представляется в виде города, Небесного Иерусалима). Художественные аналогии: «Душа – Анна – свеча», «Душа – Настя – сияние китежских куполов», смыслообразующие в предшествующих повестях, развиваются в «Прощании» через параллель «Матера – солнце». Остров, поглощенный солнцем, парит, подобно Огнезрачному Ангелу, над «грешной Землей».

Преодоление глобальной утопии о «крестьянском рае» на земле в творчестве Распутина означено повестью «Пожар», где все прежние сакральные образы профанируются и травестируются. Идеал «софийности» проецируется на андрогинный образ архаровца Сони. «Грешный» мир в поэтике Распутина получает устойчивые характеристики «вывернутого», «шутовского», «нечистого», «варварского» пространства (антиномия «Душа-Анна – дети» прочитывается как «София – варвары», что отражено в символике имен), воплощенного через утопические модели соцреализма: цирк, казарма, городской дом-«муравейник». Крестьянский мир открывается с Божьего благословения, город (поселок) строится словно назло, в нем необратимо проступают inferнальные черты. Это пространство смерти, пустоты, «злого веселья» (по аналогии с «веселым апокалипсисом» прогрессистов) – обиталище людей-хищников, «утопленников», кукол, чей главный признак – отсутствие души. Именно такой человек-плакат – идеальный герой Утопии соцреализма. Сакральные атрибуты вытесняют идола Маммоны, Машины, живое заменяется неживым (богатый материнский урожай негде хранить; для коровы, коня в поселке нет места); вместо песни-молитвы слышен треск мотоциклов, собачий лай; земля пропитана бензином (дурной запах – примета ада), объята апокалипсическим пламенем. Обитатели inferнального пространства «двойниками» имеют хтонических существ: Андрей Гуськов сравнивается с волком, медведем; змеи заполняют Матеру перед затоплением, функционально сливаясь с пожогщиками; волчья хватка отличает архаровцев. Истоки метаморфозы очевидны: если, благодаря Слову Божию, мир приходит к «софийной» гармонии, то в «вывернутом» пространстве дикость берет верх, зверь побеждает человека. Аналогию героев с волком уточняет древнее представление о волке как метафоре ночного мрака. Славяне рассматривали приход Утренней зари (в христианстве – Софии) как схватку с волком, из пасти которого она вырывает светило. Проигранный Русью-Богородицей-Софией поединок обрекает мир на вечный холод и «зловещую темноту» – традиционные приметы ада. Описание наступившего хаоса сопровождают мотивы «бешеного ветра», метели, вьюги.

Тема взаимодействия двух миров – Утопии и истории (хаоса) – решена в апокалипсической семантике вторжения вражьей силы, ее оформляют мотивы бомбы, бреши, сквозняка, бездны, гаснущей свечи, самосожжения, потопа. Динамика характеров определяется движением к пределам того или другого пространства. Судьба Руси-Богородицы отражается в судьбах героев: изгнанные из дома-души на перекресток (ситуация распятия многократно повторяется в судьбах персонажей), они оказываются перед выбором пути как доли/имени: вера в Русь-Беловодье противопоставлена жизни в квартирах-«гробах». Трагизм ситуации обостряется причастностью самих крестьян к разрушению Руси-дома. Смысл мистического союза

Руси-Настены с Андреем-оборотнем проясняют слова Аввакума: «Выпросил у Бога светлую Россию Сатана». Русь проваливается в бездну, в образах «софийных» героинь проступают черты великой блудницы, их окружает гностическая символика (лунный свет, пустота). В русской духовной традиции Богородица-София явлена в неразрывном единстве со святителем Николаем и великомучеником Егорием, что проясняет семантику образов Михеича (Святого Федора – змеборца), вечно рыдающих деда Егора, маленького Коляни и Ивана Петровича Егорова (скачущего на железном коне). По преданию, благодаря поездке Егория по Руси страна приняла крещение, обрела «софийную» гармонию. Во время нашествия орды она вновь становится варварской, а затем с помощью Святого Георгия восстанавливается как избранная Земля. Гибель Матеры-Руси-Красоты и оплакивает душа великомученика. Пока Егорий с Матерой-Богородицей, он деятелен, подвижен, гудит «басом, как главный, основной голос», но в пору изгнания уподобляется своему небесному патрону и первым уходит в Град Небесный (аналогия «Душа-Алена – Иван Петрович Егоров» в «Пожаре»). Связь Святых Николая и Георгия с земледельческим циклом проясняет суть пророчества умирающего деда Егора о новой посевной, где вместо зерен – «бонбы», а урожай есть Апокалипсис. Образ изуродованного воронками поля (новой Руси-Софии), которое дает мистический урожай, – центральный в поэтике Кочетова, где он вписывается в прямо противоположный контекст «веселого апокалипсиса». Миссию заступника Богородицы наследует и маленький Коляня: постоянные слезы, немота ребенка – сакральные приметы. Николай Чудотворец почитается на Русском Севере не только как покровитель крестьянства, но и как исцелитель «заклятой» девицы (Души-Руси), которую он спасает от срама и блуда (параллель «Настена – Михеич»). В «Прощании» Коляня никого не в состоянии спасти, напротив, у него отсутствует дар Божьего Слова, за плечами материнских старух он видит смерть. В переродившемся, одичавшем мире святые из спутников Богородицы превращаются в глашатаев смерти и покидают Русь-икону (повторяется сюжет «Погорельщины» Клюева)¹⁰. Волчьи и змеиные заставы оказываются единственной реальностью. Образ Коляни соотносится с семантикой «строительной жертвы», призванной «освятить» возведение прогрессистской Утопии. Распутин вслед за Достоевским, Платоновым ставит вопрос о цене социалистических преобразований; слезинка ребенка и грядущий рукотворный «рай» вновь оказываются на чаше весов современности.

Публицистический, лозунговый стиль описания идеального поселка Сырники («Пожар») сближает его с образом «светлого будущего», заявленного соцреализмом, свидетельствует о сомнении автора в осуществимости Утопии. Идеал «земли обетованной» ничего не меняет в реальном мире, напротив, главному герою отъезд в Сырники представляется детской мечтой. Утопия трансформируется в антиутопию, принципиально меняется художественная картина мира: «“Хата с краю” с окнами на две стороны превратилась в центр». В этом хаотичном, утратившем всякие ориентиры и саму реальность (как Утопию) мире, комфортно себя чувствуют уже не Бог, не Дьявол (модернистские утопии) и не Герой (утопия соцреализма), но мелкие бесы, люди-«мошки», лишенные лица, веры и дома. Обращение соцреалистов и традиционалистов к одним и тем же мотивам, образам, архетипам при

¹⁰ См.: Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. – Петрозаводск, 1997. С. 211–267.

принципиальном антагонизме их решения подчеркивает утопическую природу выдвигаемых ими художественных проектов переделки мира. Произведения Распутина 1990-х годов зафиксировали обреченность и той и другой глобальной Утопии. Вера в Русь-Китеж закрепляется писателем на уровне «Манифеста», пророк очевидно расходится с художником. «Двойственность» позиции автора, как и его героев-праведников, выдает в нем человека «перекрестка», уже лишённого спасительной сени Утопии, но не желающего принять историю как факт.

Этот переход из пространства Утопии в бесконечность истории и появление в современной прозе маргинального героя отразил в своем творчестве В. Шукшин. Произведения мастера стали связующим звеном между традиционалистской прозой и литературой постмодернизма. В рассказах Шукшина позиция автора далека от пророческой, принципиально антиутопична. Писатель прибегает к иронии, гротеску, чтобы подчеркнуть дистанцию между собой и героями, дать возможность каждому высказаться сполна и на близком ему языке. Так создается эффект «полифонии» – многоголосия, особой «взвинченности», символизма письма, плохо сочетающиеся с твердой христианской позицией «деревенщиков», что отчасти объясняет интерес писателя к героям-богоборцам. Органический мир «неопочвенничества» взрывается Шукшиным изнутри: космос обретает смысл только в личном переживании героя, в этом мастер предопределяет многие открытия литературы конца XX века. Однако утопические идеи в их патриархальной («чудики») и прогрессистской («чудовища») версиях присутствуют в сознании шукшинских героев, вызывая иронически-нисходительное или саркастическое отношение автора. Картина деревенского лада лишается утопической однозначности, традиционные мотивы и архетипы получают антиутопическое решение. Черты праведника и изгоя зачастую слиты в нерасторжимое единство, лишены утопической «прозрачности»: герой-«преобразователь» Князев («Штрихи к портрету»), с одной стороны, продолжает галерею «чудиков», юродивых, ратующих за человеческое счастье, с другой – его принципы гармонизации общества отсылают к чудовищным проектам Великого Инквизитора, замаятинским псевдогубернатору Фите и Благодетелю из романа «Мы».

Излюбленный герой Шукшина – бунтарь, богоискатель, ему заведомо тесно как среди деревенской общины, так и в мире современных «конторских». Жажда «заявить своеволие», удивить мир вместе с обостренным чувством собственного достоинства уже никак не укладываются ни в ритуальный лад крестьянского бытия, ни в жесткий, рациональный ритм городской жизни. Добро и зло в мире шукшинских героев лишено утопической безусловности: порыв к празднику нередко приводит к боли и ужасу («Сураз»), к утратам и одиночеству («Беспалый»), и только немногие обретают мудрость приятия мира как он есть. Неспособность героя смириться с конечностью счастья, жажда «вечного праздника» – воплотившейся Утопии неизменно оборачивается трагедией: кончает жизнь самоубийством Спирька Расторгуев, попадает в тюрьму героиня повести «Там вдали» (1968). Художественная модель мира, оформившаяся в зрелом творчестве мастера, актуализирует не традиционную в «деревенской прозе» антиномию «добро – зло», «праведность – греховность», но состояние праздника и ожидание/прощание с ним¹¹. Варианты

¹¹ См.: Козлова С. М. «Воля» и «праздник» в творчестве Шукшина // Творчество В. М. Шукшина в современном мире. – Барнаул, 1999.

обретения счастья разнообразны, индивидуальны: от лирического самоуглубления до желания доказать свою правоту любой ценой («Штрихи к портрету», «Беседы при ясной луне»); от страсти-своеволия до игры и «придуривания» («Миль пардон, мадам»). Сталкиваются в художественном пространстве не праведник и злодей-оборотень, а ищущий, мечтающий и тот, кто этого дара лишен. Настороженность автора вызывают и герои-«преобразователи», стремящиеся рационализировать мечту, праздник, сделав его утопически однозначным, скучным («умница» Баев, утопист Князев). Русский мужик, с его заковыристостью, широтой, «чудинкой», в «правильном», «тесном» пространстве Утопии не может быть счастлив – по убеждению писателя. Однако, в отличие от постмодернистов, превративших утопические проекты прошлого в откровенную игру, фарс, Шукшин не забывает о нравственной норме жизнеустроения, но специально внимание на ней не акцентирует. «Диалогические» отношения между героями-идеями приводят к принципиальной «открытости» текстов мастера, но не к эффекту самодовлеющего хаоса, как в эстетике постмодернизма. Литература из орудия переделки мира превращается в способ его искусственного, художественного отражения. Грань между текстом и миром восстанавливается в правах.

В заключение отмечается: общность утопических архетипов, характерная для творчества соцреалистов и традиционалистов, связана в том числе с единым для художников стремлением воссоздать Русь-Империю в ее целокупности, силе, могуществе, хотя и на диаметрально противоположных основаниях. Традиционалисты видят Русь в образе единой церкви, находящейся под покровительством Огнезрачного Ангела-Софии; соцреалисты – «Новым Римом», возрожденным из пепла мистической волей партии, осененным Софией гностиков. И те, и другие рассматривают литературу, слово как действительное средство преобразования мира. У традиционалистов в подтексте – утопия-«реконструкция», питающаяся идеями народного утопизма с их предельным радикализмом, отрицанием любой возможности сосуществования с теми, кто чужд ценностям подлинного православия, мистической веры в возможность обретения «земли обетованной». Однако, если в раннем творчестве Солженицына, Белова, Распутина акцентируется образ «земного рая», черты которого еще угадываются в патриархальной крестьянской усадьбе, то в поздних повестях Распутина образ Руси-праведницы соотносится с сокровенной обителью – Китежем, которая открывается только спасенным, безгрешным душам. Монологизм «деревенщиков» – проявление утопичности сознания, но утопическая традиция не обязательно доминирует в их творчестве (сохраняющем принципы реалистической поэтики), составляя своеобразный «диалогический» подтекст, без которого, однако, это направление понять невозможно. Оба глобальных утопических проекта (традиционалистский и прогрессистский в разнообразии авторских вариантов) ориентированы на совершенный (понятый по-разному) образ вселенной и человека, на строгий ритуал социального поведения, на систему жестов и поз, гарантирующих узнаваемость мира в каждой отдельной точке и в каждый момент существования. Основой проектов выступает язык («новояз» прогрессистской Утопии и «архаический» язык традиционалистов), определяющий утопические реалии, позволяющий отделить «своих» от «чужих». Фактически дольше, чем в любой другой сфере, Утопия сохранилась в лингвистике (на уровне лозунгов, призывов, манифестов).

В главе 4 – Религиозно-мистическая легенда о Беловодье в художественном сознании В. Личутина – впервые дан системный анализ творчества писателя как своеобразного путешественника к утопическому Беловодью. Описание маршрутов к земле «древлей веры» имело широкое распространение в старообрядческой среде (секта «бегунов»). В **первом** разделе исследуется проза художника как пример «двойной» мифологизации событий: если для авторов-традиционалистов, следующих идеалам народного утопизма, Древняя Русь – воплотившаяся Утопия, то для Личутина-посттрадиционалиста литературные варианты утопических легенд становятся мифом, подчинившим себе и судьбы создателей. Писатель уже лишен внутреннего единства с поколением предшественников, он рефлектирующий бунтарь, ищущий веры как знания пути, сочетающий в своих текстах несочетаемое: жажду чуда и потребность в доказательствах; тайну архаического, магического Слова, «витийствование» и скрупулезно точный интеллектуальный комментарий. Подобная стратегия: реальность – утопия – «вторичная мифологизация» – отличает и литературу постмодернизма. Творчество Личутина даёт право считать его рациональным проектом исправления мира, но на религиозной основе; попыткой логического обоснования мистического бытия, когда исследуется процесс рождения «новой» реальности из мифа. На это указывает прежде всего тотальная ретроспекция, соотношение авторского идеала с эталонами и нормами патриархальной, дониконианской Руси. Произведения художника насыщены древнейшими мифологемами и архетипичными мотивами, вбирают элементы ветхозаветного мифа о сотворении Земли, контаминирующего со старообрядческой идеей Страшного суда как личного дела верующего. Прозрев Бога на личностном уровне, праведник оказывается сопричастен акту божественного творения, он наделяется демиургическими способностями и может оживотворять реальность, воссоздавая «рай на земле». Подчеркнем: мистико-религиозная направленность утопических построений мастера продиктована скорее восстанием уязвленного разума против абсурда современности, нежели глубокой и искренней верой (как в случае Распутина), ностальгия по которой пронизывает произведения автора. Идея Заповеданной страны «живого прошлого» выступает структурообразующей в каждом романе; мечта о достижении «рая» превращает и самого писателя в некоего странника. Миф о пути как концепция собственной эволюции художника связан прежде всего с пониманием пути-позиции, пути как избранном моральном и идейно-эстетическом направлении. Всякое развитие для Личутина не прямая, уходящая из прошлого в будущее, а спираль, состоящая из ряда концентрических кругов, каждый из которых вбирает в себя опыт предшествующего и отталкивается от него. Начало нового витка, цикла связано с преображением автора, мира, героя. Идея теургического воздействия Слова на действительность, в которой воскрешаются черты идеала, – основополагающая для Личутина.

Во **втором** разделе представлена художественная картина утопического пространства. Мир личутинской прозы организован единой системой антитез, которые уточняют и развивают смысл главного противостояния: «божественное – дьявольское». Антиномия «святости» и «сатанизма» лежит в основе старообрядческой картины Вселенной. Утопическая модель мира, о которой повествуется уже в первом романе Личутина «Долгий отдых» (1974), определена оппозицией «небесное – земное» и отражает канонические идеи традиционалистов. «Высший» мир и мир материальный воплощаются как «дом – лес», «природа –

цивилизация», граница между которыми «прозрачна». Мир природы («дома-леса») – сфера стихийной, естественной жизни, которая имеет общую основу с «домом-деревней», лишённую, однако, черт христианской софийности, противостоящую догматизму мертвой материи города. Атрибуты городской, западной культуры служат показателем сатанинского влияния, но все основные события происходят на «своей» территории «дома-деревни», единство с Богом обретается последовательным выполнением заветов предков, и даже смерть становится только «долгим отдыхом» перед новой фазой появления на свет. В романе «Фармазон» (1979), с которого начинается поиск автором собственного творческого пути, показан кризис патриархального сознания в результате гибели традиционного уклада народной жизни. Прошлое единство «небесного» и «земного» здесь невозможно, «плотское», рациональное начало выходит из-под нравственного контроля, и Сатана («разум, утративший душу») становится единственным хозяином универсума. Отсюда и название самой книги – «Фармазон», то есть дьявол-франкмасон (в народной транскрипции). С «неопочвеннической» точки зрения мистическое масонство – духовное течение, в котором нашла предельное выражение идея человеческой гордыни, сатанизм. Основные события романа происходят вдали от родовых святынь, на периферии. Изменяется и авторская позиция: человек, его душа становятся мерой, источником мира, вопросы личной судьбы приобретают вселенский масштаб. Бытовое пространство сопрягается со сверхъестественным, в нем сбываются сказки, материализуются легенды, утопический сон служит продолжением реальности, а микромир материализуется, «прочитывается» по тем вещам, которыми окружил себя герой.

Борьба Бога и дьявола на уровне «большой» Вселенной выглядит предрешенной: границы священного пространства сжимаются, и схватка продолжается «на тесном пространстве собственной души человека». Поэтому от того, какой выбор сделает герой, зависит и то, в каком мире он окажется: в Беловодье или тюремной камере, где в глазок за жертвой наблюдает «идеальное государство» – фармазон. Нечистый, став хозяином истории, остается «чужим» на «территории» человеческой души, поэтому вторжение сатаны и в «макромир», осознаваясь как губительное, носит обязательно временный характер. Парадигма Беловодья присутствует в тексте в «свернутом» виде, проецируется на внутренний мир героя, олицетворяющего собой «древо мировое» (Крень): натальный крест, ларец с Библией, надворный фонарь, пламя свечи, отмечающие ступени восхождения от греха к покаянию и Возмездию. Роман, начавшийся картиной дьявольской «евхаристии», заканчивается библейским изречением. Сама композиция демонстрирует закономерность движения от греховного, «плотского» к возвышенному и вечному, данная логика трактуется Личутиным как закон мирового движения. Диалектика добра и зла лежит в основе авторского движения от книги к книге, каждый из утопических миров наделен самобытной пространственной структурой, парадигмой образов. Обреченность «дома-деревни» перед наступлением сил прогресса-фармазона рассматривается Личутиным как национальная трагедия, утрата истинной веры, корней. Отсюда необходимость исследования самого процесса «пленения» Руси – Души мира – inferнальной стихией и поисков средств противостояния, что связано с романом «Скитальцы» (1986). В «духовной географии» личутинского путешественника произведение занимает центральное место, его героям дано узреть мистическое Беловодье и озарить надеждой тропы других паломников, что

расходится с идеей Беловодья как неосуществимой опасной мечты, характерной для творчества сибирских писателей рубежа XIX–XX веков. Два предшествующих «Скитальцам» романа – томление по Беловодью, последующие – воспоминание о нем.

Мир в «Скитальцах» – поле битвы между Богом и дьяволом. Подлинные духовные ценности связываются с пространством Спасителя, а негативный ряд ассоциируется с Антихристом. Дьявол признается силой, равной Богу, и наделяется субстанциональным статусом, что отражает мировоззренческое кредо крайних сектантов. В соответствии с учением «бегунов» противостояние божественного и дьявольского дано в романе через антитезу Вавилона (царских, антихристовых владений) и Беловодья (патриархальной Руси). Утопическая легенда о далеких и плодородных землях смыкается с легендами о «золотом веке» (ухронией). История заселения и устройства острова отсылает к уставу Выгорецкой старообрядческой общины. Образ Беловодья оформляют мотивы изоляционизма, рая, ковчега, креста, преобразования хаоса в космос. В организации внутреннего пространства острова контаминируют принципы иконографии (структура Беловодья отсылает к «Троице» Рублева, основу которой составляет круг) и языческого капища, чей центр отмечен древнеславянскими божествами Рода и Рожаниц. Культ последних наложился в христианстве на культ Богородицы-Софии. Покорение острова исправником Сумароковым (сумрачный) – воплотившимся Антихристом и лжепророком Симагиным (образ оформляет гностическая символика, имя ассоциируется с Симоном-магом) описывается в эсхатологической семантике. Первые жертвы штурма – Рожаницы: «У каменной бабы была оторвана одна титька, из раны сочилась “кровь”». Образ груди с живительной влагой – знак гармонии, вечности, полноты бытия. Оскопление языческих Богинь-прародительниц и соблазнение дьяволом-прогрессом-масонством (маркированным через «еврейский заговор») Святой Руси – акты единого порядка. Древние божества – «идеал Мадонны» – в мире страданий и хаоса низводятся до образов содомских. За изуродованной, оскопленной Россией (образ Лели-Рожаницы в «Братьях Ершовых» Кочетова) прогрессисты и оставляли «светлое будущее».

Роман «Любостай» (1987) рассматривается Личутиным как «прямое продолжение» «Скитальцев». Поиск Абсолюта в книге идет словно с оглядкой назад, на образ «земного рая», но перенесенный во времени, идеал лишается прежней гармонии. Герои в ритуальных сценах чувствуют себя не естественно и свободно, а мешают друг другу, вздорят, осмеиваются. Высший мир – не столько арена борьбы Бога и дьявола, сколько воплощение силы, враждебной всему живому, – силы рока. Так «земное» вводится в контекст «небесного», но не путем его очищения, сакрализации, как в раннем творчестве, а через профанацию высшего мира. Это движение от двоимирия к единомирию, к уничтожению всего достойного и прекрасного. Трагизм бытия героя в предшествующем творчестве также был связан с его обреченностью в пространстве «быта», но вера в Беловодье одухотворяла мир. За главным героем «Любостая» нет божественного благословения. Земное бытие обретает черты конечного и «рассыпается на осколки». Абсурдность земной жизни воспринимается героями как доказательство несостоятельности высшего мира, они утрачивают веру в Бога и саморазрушаются, становятся игрушками фатума. Противостояние «внешнего» пространства – рока и «внутреннего» – духовного воплощается в антиномию «дорога – угол», «старообрядчество – масонство»,

«Россия – Запад», однако отдельность миров уже не безусловна. Рок фальсифицирует всякие границы, невозможность «дороги» (живого) в «мертвом» мире «цивилизации» лишает героя надежд и идеалов, отсюда тенденция к профанации священных образов. Наследуя поэтике «деревенщиков», художник показывает трагический процесс вырождения веры в современном мире: село Спас – «перевернутое» Беловодье, где сакральным атрибутам придан обратный смысл («древо мировое» превращено в адское, часовня – в сараюшку, миссии древних Рожаниц наследуют деревенские сплетницы, крест накрывает саван). Современный человек, считает автор, не верит в святых и потому не видит их.

Роман «Раскол» (1990) – возвращение к началу «пути», к России-дому; Личутин, словно совершив в своем творчестве ритуальный обход Святых, завершает путешествие итоговой главой. С точки зрения древнего обычая «Раскол» – попытка художника заново «собрать» и освятить некогда сакральное пространство Руси-Беловодья. Основополагающее в предшествующем творчестве деление земель на «праведные – грешные», «Беловодье – мир» развивается в «Расколе» как «Московия – “прочие земли”», но различность пространств изначально не наделяется характером противостояния. Благость Руси – Души мира – сохраняет гармонию универсума в целом, где Бог и сатана являют внутреннее единство: «Сатана – это тот хворост, от которого возгорается любовь к Христу». Свобода, родина, торжество духовного делают радость центром мироощущения героев, объединяют их и делают даже внешне похожими. Бог, разлитый в Московии повсюду, трансформирует ее в Вечность; Русь, подобно Всевышнему, бесконечна и принципиально непознаваема – «зримый дух». Единство «неба» и «земли» дано как своеобразный монтаж того и другого (функции вещей снов, видений, знамений). Рассматривая Русь в качестве преемницы «земного рая», автор и в описании «прочих земель» исходит из логики традиционных оппозиций: «праведное – грешное», «живое – мертвое». «Чужие земли» – пространство иной, чем Русь, структуры реализуется как пространство «косвенного» изображения. Это царство конечного, «углов» – чистая материя, твердь, где настигает чувство тупика, страха, тесноты и безысходности. Трансформация отношений Русь – «чужие земли» осуществляется в романе через антиномию «”Москва – Третий Рим” – “Москва – Новый Иерусалим”» и исключает всякую возможность единства. Раскол Руси-Беловодья осознается писателем как борьба ревнителей «древлего благочестия», исповедующих идею Третьего Рима, с партией никониан, внедряющих через теорию «Москва – Новый Иерусалим» «чужую» веру и обычаи. Восприимчивость Никона инородцам суть наследование Вифлеему и Вавилону (мотивы гаснущих свечей, рыдающих младенцев). Патриарх своими деяниями придает статус «сущего» иллюзорному пространству «чужих» земель, «переносит» его в пределы Московии. «Новый Иерусалим» – форма иностранной экспансии в Святую Русь, описание столицы, обращенной реформами Никона в «Новый Иерусалим», дублирует характеристики «грешных земель», изображение из косвенного становится прямым. Логика становления Москвы – Беловодья как «Москвы – Третьего Рима» прямо противоположна: из объективного мира (Утопии) Святая земля превращается в особую реальность, находящуюся в зависимости от статуса духовной зрелости человека. Мир бесконечного, идеала не исчезает бесследно, «Москва – Третий Рим» находится не над, не под, а в самой плоти Земли (Руси-Богородицы-Церкви) и может сливаться с «Новым Иерусалимом». Все зависит

от точки зрения человека: если личность не видит (не верит) «Третий Рим», то она видит Вифлеем и Вавилон.

Раздел завершает вывод: творчество художника, воплощенное как своеобразный «обход» святыни, организует идея круга. Она же одухотворяет внутреннее пространство Беловодья, по сути автор и «странствует» только в пределах Руси – «земного рая». Каждый роман – преодоление особого пояса границы: от язычества («Долгий отдых») через царство фармазона, любостая к миру духа, к Древней Руси как бабам-Рожаницам, дарующим прозрение. «Земной рай» в строгой иерархии художественного космоса прозаика – некая духовная калька, которую он «накладывает» на все уровни мироздания: то, что соответствует идеалу, – истинно, подлинно, добро, красиво, т. е. божественно; то, что противостоит ему, – обманчиво, ложно, зло, безобразно, т. е. нечисто. Каждый следующий роман и соотносится с предшествующим по нравственно-религиозному принципу: божественное противостоит сатанинскому, образу целостную художественную систему.

В **третьем** разделе представлен анализ образной структуры романов, выстраиваемой на основе центральной пространственной оппозиции: «праведному миру» (дому-Беловодью) соответствуют герои, наделенные христианским миропредставлением (скитальцы, юроды); «грешному» – неверующие, жертвы прогрессистского соблазна (оборотни, марионетки). На первый план в данном разделе выносится проблема создания образа «утопического человека», способного открыть миру таинство Беловодья. Условием святости личутинского героя, вслед за старообрядческой традицией, становится приобщение к подвигу странствующей нищей братии. Идея путешественника, важнейшая на уровне авторского сознания, определяет и формулу персонажа. Развитие героя не последовательная эволюция характера, а ряд метаморфоз, означенных фактом приближения или удаления от Святыни – Беловодья. Данная концепция находит обоснование в философии староверия, когда истина соотносится с прошлым, а люди, ищущие идеал, перестраиваются, перевоплощаются, постепенно его открывая. В раннем творчестве Личутина герой-праведник еще не отчужден от дома-деревни, поэтому потребность в странствии отсутствует. Дорогу в «Долгом отдыхе» начинают неожиданные, неугодные дети «греха», для которых путь ознаменован преступлением или святотатством. С этой точки зрения странничество – отсутствие постоянства, веры, корней, скольжение по поверхности вещей и явлений, сфера «плоскости», а не сущности. Роман «Фармазон» – произведение переломное, герой которого уже «выброшен» революцией-апокалипсисом из «своего» мира, но еще не встал на путь его подлинного обретения. Восстав против Отца и Бога, Мишка Крень впадает в дьявольский круговорот – аналог бездны, его личное пространство «сжеживается», обновление возможно через страдание и жертвы, открывающие утраченный «рай». Возможность обновления постоянно предчувствуется героем, он томится мечтой о доме-Беловодье; эта тоска «блудного сына» по «дороге» назад – центральное место личности в творчестве писателя.

Согласно христианской догматике, возрождение персонажей открывает для них мир духа. Бытие героев в сакральном пространстве описывается по канонам агиографического жанра, что отличает патриархальную утопию в целом. Особое внимание Личутин уделяет «кризисным сюжетам», историям «обращения» грешников, созвучным нравственным исканиям и современного человека. Мишка Крень, прельщенный богатством, властью – фармазоном, оказывается на перекрестке

Утопий («сада» и «машины»), Беловодья и города, скита и масонской ложи); его «уход» с земли равносителен утрате Русью корней (Крень – корневой, вечный), почвы, волевого начала – Жениха. Идеал начинает обретаться через перспективу странничества, юродства. Побудительные причины, лежащие в основе перемещений Крени, относятся к иррациональной сфере (сон, явление предков, святых, демонических сил), и сама дорога определяется чудом. Чудо как дорога – функциональная необходимость, фактор сюжетной динамики, заменяющий психологическую и социальную мотивированность происходящих с героем перемен. По «онейрическому» миру путешествует душа героя, но он еще не реализует «дорогу» в истории. Становление пространства как дороги связано с романом «Скитальцы». Началу пути предшествует обряд покаяния, готовность к страданиям, ибо только терпением скорбей человек отвергает грех. «Дорога-дом» наделяется утопическими атрибутами и свойствами, приобщение к ней равносильно приобщению к чуду. Вступление на страннический путь мгновенно преобразует скитальцев: они утрачивают мирской облик, профанную память, что указывает на выход из биографического времени, на откровение Вечности. Утопия приобретает личностность, перспективу, динамику. Достижение Беловодья не финализирует судьбу персонажей, но знаменует новую фазу пути – «возвращение» в мир, греховность которого юродивые воспринимают как зеркальное отражение собственных душевных язв, что требует не суда (позиция лжехриста Симагина), но искупления и жалости (русский архетип святости). Все герои-странники проходят единые стадии жизни: увлечение языческой красотой бытия, внезапное прозрение и «уход» в иную жизнь, с иными ценностями, до «возвращения» и жалости к миру. Различным жизненным стадиям соответствует и различный духовный статус героев. Став юродивыми, они обретают традиционные дары «уродивых Христа ради»: предсказывают, исцеляют, творят чудеса. Если в «Фармазоне» актуально пассивное юродство, то со «Скитальцев» автор отдает предпочтение активной позиции юрода, подвиг которого сочетается с ратным (традиция Лескова).

В образе «цивилизованного странника» Бурнашова (бурный) сочетаются черты юродивого и пророка-диктатора, агиографа и фармазона. Несмотря на активность передвижений, герой – вечный пленник перекрестка, застывший меж «адским прораном» города, где воскресают языческие культы, масонские ритуалы (образ «вампира» Егорова), и мистическим Китежем – «углом» и «дорогой». Противоречивость, «расколотость» сознания героя разрушает его как личность, Бурнашов постоянно окружен «двойниками», куклами, олицетворяющими части его собственного «я»; он наталкивается на себя самого, скрытого очередной маской, но себя не узнает, преследует, убивает. Жажда «дороги», подвига, свойственные герою, – свидетельство его высокого предназначения, однако метания Бурнашова изначально обречены, трагедия абсолютна во времени. Миссия юродивого, значимая в пределах мифа, в пространстве истории неосуществима – странник становится «перебежчиком, переметчиком», и ему тягостно, в его томление входит скорбь. Однако значимость писательской миссии героя, его нравственных исканий такова, что он спасен от посмертной власти Любостая; хаосу, року-прогрессу Личутин противопоставляет таинство Слова. Образ Бурнашова в известной степени предопределяет героя следующего романа – «Раскол», где сама Русь двинется в дорогу, сама превратится в «путь».

«Раскол» – роман-житие о мытарствах Руси-великомученицы, о ее искушениях, борьбе с бесами, подвигах и безвестной кончине, вплоть до «чудес на могиле» – знамений, трансформирующих ее в вечность. Метатекстом произведения выступает житие протопопа Аввакума, ставшее для писателя идеальным выражением национального характера, где пересеклись жажда подвига, готовность к страданию и долг пастыря. Раскол Московии превращает странничество из небылицы, потехи в жизненную необходимость и наделяется абсолютным значением. Последователи Аввакума мечтают в романе не о пустыне и уединении, а о борьбе и схватке. Подвиг тишины, пустынножительства сменяется в период раскола на шумный, богатырский, ратный. Идея богатырства выступает в художественном мире писателя параллельно идее странничества и скитальчества. Третьим составляющим богатырства, наряду с силой и готовностью к дороге, выступает цель. Во имя цели и должно отправиться в путь. В конечном счете личутинским героям хочется пострадать за веру-Беловодье. Народная традиция представляет поединок молодца с нечистой силой как поединок терпения, поэтому буйство, неумность Аввакума и должны превратиться в выдержку странника, иначе быть богатырю обезглавленным, карликом. Утверждая приоритет подвига странничества и юродства перед богатырством, Личутин видит перспективу достижения идеала в их единстве.

В завершение раздела сделаны выводы о том, что все творчество художника организовано идеей «пути», поиска Беловодья: как его обретение, утрата, за которой следует новая «дорога». Каждому этапу соответствует свой герой: богатырь, странник, монах. Последовательное воплощение одной стадии в другую раскрывает динамику образа: богатырь становится странником, путь странника ведет его в Беловодье, а оттуда он отправляется в мир юродивым, чтобы в тяжкую для Родины минуту разбудить богатыря и благословить на патриотический подвиг. У каждого героя есть свой хтонический «двойник»: карлик, бродяга, черт, ибо стадия утраты идеала суть фаза смерти. В соответствии с божественной структурой образа выстраивается и схема конкретного характера. Ее составляют три великих мистических акта: акт Грехопадения, Искупления и Возмездия. Христианская религия оставляет за эмпирической историей в основном акт падения, греха; Личутин, материализуя идею рая-Беловодья, вносит элементы реализма во все три Таинства. Тогда «путь» – фактор развития сюжета, выстраивающий три мистических акта в единый образ человеческой жизни.

В **четвертом** разделе представлен обзор деконструкции и реконструкции утопии в литературе конца XX века. Современные тенденции развития культуры не оставляют надежд на возрождение России как крестьянского государства. «Светлого будущего», к которому прямо противоположными путями шли отечественные прогрессисты и традиционалисты, не стало. Россия, лишённая покровительства Утопии, оказалась выброшенной на перекресток реальной истории, в этом положении юрода под забором ее и живописала литература постмодернизма. Центральным образом картины мира на рубеже XX–XXI веков становится «массовый человек», представитель культурной периферии; постмодернистская проза «забыла», «редуцировала» «я» человека, превратив индивидуальную судьбу в некий набор отрывочных, разрозненных ассоциаций, часто ничем не связанных друг с другом. Под обломками Утопий рассыпалась личность, раздавленная обстоятельствами хаоса, и теперь уже «осколочному», «мусорному человеку» (а не Божеству, не выдающейся Личности) неизбежно приходится выполнять мифологическую функцию. Однако

у новых жертв старых мифологем нет сил, воли на мифотворчество, нет, наконец, никаких ориентиров. Крушение целостной картины мироздания привело к пустоте как идеалу. Эклектичный, пестрый, принципиально незавершенный образ уже никак не ассоциируется с оптимизмом и счастьем, тем не менее его осмысление возможно лишь в том же мифологическом контексте. Апелляция к мифу следует из противоречивости самой художественной задачи постмодернизма – найти смысл в хаосе, красоту в безобразии, закон в абсурде. Постмодернистское письмо мифологизирует как картину мира, так и характер персонажа, однако пафос авторских мифов решается прямо противоположно традиции: они не выполняют своей главной гармонизирующей функции, но отражают факт социального отчуждения, трагедию непонимания, фатального одиночества человека в современной истории. Литература 80–90-х годов, маркированная антиутопическими интенциями («Кролики и удавы» Ф. Искандера, 1982; «Покушение на миражи» В. Тендрякова, 1982; «Невозвращенец» А. Кабакова, 1989; «Лаз» В. Маканина, 1991; «Новые Робинзоны. Хроника конца XX века» Л. Петрушевской, 1991; «День бульдозериста» В. Пелевина, 1993), вносит немного нового в утопический дискурс. Повествования-катастрофы, построенные на обыгрывании известных утопических моделей, несут на себе груз «вторичности», самоочевидности. Отсутствие четких представлений об идеологическом противнике, веры в идеал и желания его отстаивать придает текстам эклектичный, игровой, «усталый» характер, который плохо соотносится с метажанровыми критериями утопии. Мир, ранее четко делимый на «свой» и «чужой», стал разным, пестрым, иным.

В выводах отмечено, что «точкой отсчета» в «антиутопиях» (для литературы рубежа веков термин условен) явлена не катастрофа, но будущее как таковое. Общество после будущего демонстрирует парадокс эволюции, фиаско прогресса, когда ускоренное движение вперед оборачивается в итоге провалом в доисторическое, архаику, «бессознательное» («ретроантиутопия» «Кысь» Т. Толстой, 1986–2000). Утопия соцреализма доказала, что нивелировка личности, предельная схематизация жизни ведут не к фаланстеру – к пещере, которая и маскируется под Город Солнца. Патриархальная утопия «деревенщиков» сакрализовала архаику; вместо Города Солнца идеалом явлены Китеж и Беловодье, в спасительной власти которых усомнились уже Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Шукшин. «Сорокалетние» (Р. Киреев, В. Крупин, А. Ким, В. Личутин) заглянули под обломки утопических декораций, живописали человека на распутье как на кресте, выпавшего из Утопии на перекресток. Постмодернисты возвели эту ситуацию в Абсолют, культивируя представление о множественном, деидеологизированном характере истины, лишаящем смысла и само это понятие. Показательно, что выход России из Утопии Вик. Ерофеев сопоставляет с выходом всех русских до последнего человека из народа, означающим, по мнению автора, исход. Утопия в этом контексте становится формой национальной идентичности, преодоление которой равнозначно преодолению собственной судьбы, обретению нового лица.

В **Заключении** подчеркивается непреходящий интерес к метажанру утопии в литературе второй половины XX века. Современная утопия изменяется по форме (актуализация «пространственных мифов», открытость текста, динамизм, личностность) и по сути (акцент на внутреннем состоянии героя, психологизм, философичность, эзотерические принципы воздействия на реальность, конфликт и страдания включаются в картину грядущего), но неизменно присутствует

в сознании человека. Анализируя становление русской утопической традиции (в ее интеллектуальном и народном вариантах), мы отмечаем преемственность в развитии утопических архетипов, моделей, тем. «Память» метажанра сохранила образный багаж масонских ритуалов и гностическую мифологию, крайне существенную в эпоху авангардных построений начала XX века. Воссоздание идей, образов древних гностиков, маркированных через дискурс соцреализма, играет значительную роль в утопических проектах традиционалистов (со знаком «минус») и «игровых» схемах постмодернистов (со знаком «плюс»). Ведущей особенностью современной отечественной утопии, помимо эзотеризма и мессианизма (связь с «русской идеей»), является радикальный, буквальный характер ее претензий на изменение истории, мира, человека. Современная отечественная утопия наследует классическим образцам метажанра в сосредоточенности на «своем», национальном, в настороженном отношении к «чужой», западной культуре. Однако внутри прогрессистского и традиционалистского направлений русского утопизма нет единообразия. Богоборческие, богостроительные утопии Богданова, Луначарского, Горького очевидно диссонируют официальной утопии власти, манифестируемой Лениным; глобальная масоно-просветительская утопия Троцкого объявлена враждебной в период формирования сталинского мифа «счастливого общества». Соцреалистическая словесность как утопия отнюдь не исчерпывается неогностическими проектами отрицания настоящего, природного мира, но знает варианты утопии как семейной идиллии и дружества (литература середины 30-х), как «коммунального рая», невольно пародирующего идеальное бытие в доме-коммуне. Патриархальная утопия, представленная в литературе второй половины XX века творчеством «деревенщиков», тоже внутренне неоднозначна, здесь выделяются «неоязыческая», «неоевразийская», «неославянофильская» версии в разнообразии авторских вариантов. В культуре начала XX столетия между различными вариантами утопий (сектанты – революционеры; масоны – революционеры; представители авангарда – революционеры) идет напряженный обмен идеями, образами, символиккой; к концу 30-х Утопия власти, обогащенная эмблематикой и ритуалами масонов, идеями древних гностиков, заимствованных в том числе из художественных проектов Серебряного века, и экстремальным опытом воплощения утопий крайних сектантов, провозглашается единственной реальностью. Все формы утопизма теперь либо обслуживают утопическое государство, либо противостоят ему и, значит, сохраняют явную или скрытую (на уровне метатекста) зависимость от него. Принцип «бегства» от мира, присущий сектантскому утопизму, позволил писателям-«неопочвенникам» апеллировать к опыту старообрядчества как выражению чистоты и праведности изначальной, исконной Руси. Устойчивость основных направлений русского утопизма приводит к тому, что утопии наслаиваются друг на друга и в зависимости от времени, культурной ситуации проявляются в общественном сознании. Характерные мотивы, образы постоянно мигрируют между различными утопическими моделями (мотивы «рая», теургии Слова, звезды, ложного пути, андрогинности/вампиризма, мистической империи и ее Ангела-Хранителя – Софии, патриархальности, изоляционизма, евразийства и др.), что отчасти объясняет функциональную взаимозаменяемость иконы и плаката, церкви и государства, Христа и Анти-Христа (вампира, фармазона), рая и ада, Софии гностиков и христианской Софии – Богородицы, юрода и «нового человека» в утопических проектах прогрессистов и традиционалистов.

Анализ классических образцов русской литературной утопии с их относительной четкостью структуры, идеологической определенностью позволил выделить несколько типов утопии: масонская, декабристская, просветительская, научно-технократическая, социалистическая, религиозно-нравственная и креативно-теургическая («модернистская»). Современные утопии, отличные условностью метажанровых критериев, предполагают и более общие типологии (дихотомические): с одной стороны – революционная, прометеевская, прогрессистская утопия, представленная в литературе второй половины XX века поздним соцреализмом; с другой – циклическая, традиционалистская, восходящая к народным мечтам о «золотом веке», «обетованных землях», сохранивших «древнее благочестие». Особенностью современного этапа развития метажанра стало оформление утопических романых циклов, части которых объединены единой «программой» достижения мистического идеала («Красной Империи», Китежа, Беловодья). Метажанровое движение от утопического рассказа, повести к их циклизации обусловлено тенденцией к расширению художественного пространства, где возможно всестороннее осмысление Утопии и утопических концепций. Вместе с тем мы отмечаем и обратную тенденцию в прозе 1990-х: Распутин обращается к малому жанру, который позволяет отразить осколочную, коллажную картину настоящего, уже лишённого гармонизирующего (утопического) начала.

Процесс преодоления утопического дискурса в литературе постмодернизма, как мы показали, далеко не столь однозначен. Развенчанная Утопия соцреализма, скомпрометировавшая сам принцип утопического осмысления мира, привела к смещению и художественных критериев в оценке данного явления, но уже к 90-м годам энергия деконструкции практически исчерпала себя. Областью травести, профанации явился и вновь создаваемый авторский текст. Лишившись сакрального измерения, абсолютизируя власть хаоса, Мирового Зла, литература под знаком «пост-» не смогла предложить новую точку зрения на мир. Выход из ситуации кризиса постмодернизма (постутопизма) парадоксально связывается с перспективой обретения нового идеала как новой Утопии («демонической») или возрождения известных утопических практик (соцреализма, сектантства). Анализ русской утопической традиции позволяет утверждать, что желание освободиться от предшествующего наследия (утопии авангарда, соцреализма), сбросить его «с корабля современности» и мгновенно, «налегке», достигнуть «рая» сменяются ностальгией по культуре, национальной традиции (патриархальная утопия «деревенщиков», интерес к региональному утопизму). Однако возвращение из Вечности во время обнаруживает «нищету» настоящего («игровые» метаутопии постмодернизма), в котором нет места идеалу, рождает новое устремление за грань, к «иному» будущему. Эта ситуация отрицания, профанации Утопии и отчетливой «тоски» по ней – одна из констант современной культуры, указывающая на невозможность представить Россию и мир вне утопического горизонта.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Ковтун Н. В. Родословная героев Ф. Абрамова (фольклорные мотивы и образы писателя) // Абрамов и Север: Сб. науч. ст. – Архангельск, 1992. С. 27–52. (1,6 п. л.).
2. Ковтун Н. В. Проблема личности в аспекте курса «Актуальные проблемы современной литературы» // Проблемы гуманитаризации высшего образования: Сб.

материалов Всесоюз. науч.-практ. конф. «Гуманитаризация образования: теория, опыт, перспективы». – Красноярск: КрПИ, 1992. С. 155–164. (0,6 п. л.).

3. Ковтун Н. В. Целостный образ человека и его художественное решение в современной прозе // Проблемы ноосферы и устойчивого развития: Материалы первой Междунар. конф. – СПб., 1996. С. 57–69. (0,8 п. л.).

4. Ковтун Н. В. Жанр утопии в русской художественной культуре // Культура, искусство, образование: Межвуз. сб. науч. ст. – Красноярск: КГУ, 1998. С. 109–116. (0,5 п. л.).

5. Ковтун Н. В. К вопросу о космогонических образах славянской мифологии в творчестве писателей-традиционалистов // Славянский мир на рубеже веков: Материалы междунар. симпоз. – Красноярск: КГУ, 1998. С. 86–92. (0,5 п. л.).

6. Ковтун Н. В. Мысль народная в творчестве писателей-традиционалистов // Славяне: исход второго тысячелетия: Материалы I Параславянских чтений. – Красноярск: КГУ, 1998. С. 26–31. (0,3 п. л.).

7. Ковтун Н. В. Образ «дома» и его художественное решение в творчестве В. Личутина // Сибирская локально-этническая культурная ситуация в конце XX века: Материалы II Параславянских чтений. – Красноярск: КГУ, 1999. С. 66–69. (0,3 п. л.).

8. Ковтун Н. В. Образ мира и человека в традиционной прозе // Проблемы исторического языкознания и ментальности: Формы вербализации общественного и локального сознания: Сб. науч. ст. – Красноярск: КГУ, 1999. Вып. 2. С. 109–119. (0,6 п. л.).

9. Ковтун Н. В. Образ идеального общества в русской ментальности // Проблемы исторического языкознания и ментальности: Современное русское общественное сознание в зеркале вербализации: Сб. науч. ст. – Красноярск: КГУ, 1999. Вып. 3. С. 140–159. (1,2 п. л.).

10. Ковтун Н. В. Гностико-сатанинский миф в литературе постмодернизма: Материалы XVII Региональной науч.-практ. конф. – Красноярск: КрасГАСА, 1999. С. 254–257. (0,2 п. л.).

11. Ковтун Н. В. Религиозно-этические проблемы в творчестве В. Личутина // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Междунар. науч. конф.: В II ч. – Томск: ТГУ, 1999. Ч. II. С. 245–249. (0,3 п. л.).

12. Ковтун Н. В. Мотив искания Святой земли в современной литературе // Традиционализм и модернизм в русской литературе XX века: Сб. ст. – Томск: ТГУ, 1999. С. 91–106. (1 п. л.).

13. Ковтун Н. В. Миф о «граде земном» в прозе писателей-традиционалистов // Славянское сознание и самосознание: проблема рубежей: Материалы III Параславянских чтений. – Красноярск: КГУ, 1999. С. 35–37. (0,2 п. л.).

14. Ковтун Н. В. Имя мифа (мифологическая парадигма в культуре XX века) // Проблемы исторического языкознания и ментальности: Имя в русском общественном сознании и дискурсе: Сб. науч. ст. – Красноярск: КГУ, 2000. Вып. 4. С. 44–52. (0,5 п. л.).

15. Ковтун Н. В. Русский проект исправления мира и художественное творчество XX века // Философский век. Альманах. Вып. 12. Российская утопия: От идеального государства к совершенному обществу. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей при поддержке Института «Открытое Общество» (OSI/HESP) в рамках программы Summer Schools 2000, Института «Открытое общество» (Москва),

- Российского гуманитарного науч. фонда, грант № 00-03-14030. 2000. С. 270-279. (0,6 п. л.).
16. Ковтун Н. В. К вопросу о традиции православной аскезы в культуре XX века // *Verbum*. Вып. 3. Византийское богословие и традиции религиозно-философской мысли в России. – СПб.: СПбГУ, 2000. С. 208–217. (0,6 п. л.).
17. Ковтун Н. В. Н. Клюев и В. Личутин: мотив искания Святой земли // Николай Клюев: образ мира и судьба: Материалы Всерос. науч. конф. «Николай Клюев: национальный образ мира и судьба наследия». Приложение к журналу «Вестник ТГУ». – Томск: ТГУ, 2000. С. 93–107. (0,9 п. л.).
18. Ковтун Н. В. Социокультурный миф в художественном творчестве XX века // *Культурология и художественная литература: Сб. материалов регион. науч.-практ. конф.* – Красноярск: КГУ, 2000. С. 49–54. (0,3 п. л.).
19. Ковтун Н. В. К вопросу о мифологической традиции в творчестве В. Личутина // Материалы XXIX Межвуз. науч.-исслед. конф. Секция истории русской литературы XX века: Сб. памяти профессора Л. Ф. Ершова. – СПб.: СПбГУ, 2001. Вып. 17. С. 104–121. (1,1 п. л.).
20. Ковтун Н. В. Русская художественная культура конца XIX–XX веков и проблема «демонизма» // *Расширение образовательного пространства. Маркетинг и менеджмент в сфере культуры: Материалы науч.-практ. конф. с междунар. участием.* – Красноярск: КГТУ, 2001. С. 58–75. (1,1 п. л.).
21. Ковтун Н. В. Становление русской утопической парадигмы (Опыт жанрового анализа) // *Философский век. Альманах*. Вып. 14. История идей как методология гуманитарных исследований. Программы спецкурсов. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2001. С. 204–224. (1,3 п. л.).
22. Ковтун Н. В. Легенды о «далеких землях» в творчестве писателей-традиционалистов // *Воспитание исторического и национального самосознания: Сб. ст.* – Красноярск: КГУ, 2001. С. 91–97. (0,4 п. л.).
23. Ковтун Н. В. Старообрядческая «модель» человека в эстетике В. Личутина // *Вестн. Красноярской гос. архитектурно-строительной академии: Сб. науч. тр.* – Красноярск, 2001. Вып. 4. С. 133–141. (0,8 п. л.).
24. Ковтун Н. В. Художественные модели мира в курсе теоретической культурологии // *Образовательные проекты ЮНЕСКО в области культуры, спорта и туризма: Сб. докл. и сообщений Междунар. науч. конф.: В 3 ч.* – М.; Красноярск, 2001. Ч. 3. С. 74–79. (0,3 п. л.).
25. Ковтун Н. В. Образ человека в эпоху постмодерна // *Образовательные проекты ЮНЕСКО в области культуры, спорта и туризма: Сб. докл. и сообщений Междунар. науч. конф.: В 3 ч.* – М.; Красноярск, 2001. Ч. 3. С. 70–74. (0,3 п. л.).
26. Ковтун Н. В. Мужчина и женщина: культура взаимоотношения полов в ретроспекции русской культуры XVIII–XX вв. // *Современные проблемы профессиональной и деловой культуры: Материалы Всерос. науч.-методич. конф.: Сб. ст.* – Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2001. С. 177–182. (0,4 п. л.).
27. Ковтун Н. В. Проблема утопии в творчестве А. Солженицына // *Вестн. Красноярской гос. архитектурно-строительной академии: Сб. науч. тр.* – Красноярск, 2002. Вып. 5. С. 182–191. (0,7 п. л.).
28. Ковтун Н. В. Оправдание утопии, или В поисках идеала // *Художественная культура как фактор национального выживания России: Сб. материалов третьей регион. науч.-методич. конф.* – Красноярск: КГУ, 2002. С. 37–41. (0,3 п. л.).

29. Ковтун Н. В. Антиутопические мотивы в раннем творчестве Е. Замятина // Вестн. КГУ. 2002. № 2. 2002. С. 120–124. (0,5 п. л.).
30. Ковтун Н. В. Легенды о «далеких землях» и повесть В. Распутина «Прощание с Матерой» // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф.: В 2 ч. – Томск: ТГУ, 2002. Ч. 2. С. 199–204. (0,3 п. л.).
31. Ковтун Н. В. Русская культура под знаком «пост-» // Формирование информационного общества в XXI веке: Материалы науч. конф. – Красноярск: СибГАУ, 2002. С. 72–75. (0,3 п. л.).
32. Ковтун Н. В. Юродивый как «герой нашего времени»: творческие искания В. Г. Распутина в контексте эпохи // Сибирский текст в русской культуре: Сб. ст. – Томск: Изд-во «Сибирика», 2003. С. 121–132. (0,7 п. л.).
33. Ковтун Н. В. Постмодернизм и утопическое мышление // Культура информационного общества: Сб. науч. тр. – Красноярск: КГУ, 2003. С. 85–95. (0,6 п. л.).
34. Ковтун Н. В. Интеллигенция и масонство в утопическом дискурсе // Интеллигенция в процессе поиска Россией будущего: Материалы Междунар. науч. конф.: В 3 ч. – М.; Улан-Уде, 2003. Ч. 3. С. 97–114. (1,1 п. л.).
35. Ковтун Н. В. Элементы гностического мифотворчества в дискурсе соцреализма // Горизонты культуры: Тр. науч.-теорет. конф. – СПб.: Нестор, 2003. С. 96–108. (0,8 п. л.).
36. Ковтун Н. В. Сибирская Икарция в XX веке // Сибирь в контексте мировой культуры. Опыт самоописания: Коллективная монография. – Томск: ТГУ, 2003. С. 119–135. (1 п. л.).
37. Ковтун Н. В. Идеи и образы гностической мифологии в контексте утопии соцреализма // Вестн. ТГУ: Бюллетень оперативной науч. информации. 2003. № 16. Декабрь. С. 69–88. (1,2 п. л.).
38. Ковтун Н. В. Утопические мотивы в традиционной прозе // Вестн. ТГУ: Бюллетень оперативной науч. информации. 2003. № 16. Декабрь. С. 88–128. (2,5 п. л.).
39. Ковтун Н. В. Утопия в русской словесности (к вопросу о генезисе и модификациях метажанра) // Вестн. ТГУ: Бюллетень оперативной науч. информации. 2003. № 16. Декабрь. С. 6–48. (2,5 п. л.).
40. Ковтун Н. В. Утопическое творчество А. А. Богданова в контексте религиозно-мистических исканий начала века // Вестн. ТГУ: Бюллетень оперативной науч. информации. 2003. № 16. Декабрь. С. 46–69. (1,5 п. л.).
41. Ковтун Н. В. Роман «Журбины» и традиции гностико-коммунистической утопии // Исследовано в России, 112, С. 1201–1215, 2004. <http://Zhurnal/ape.relarh.ru/articles/2004/112.pdt>.
42. Ковтун Н. В. Утопия соцреализма и гностицизм. К постановке проблемы // Евразийские исследования в Сибири: Материалы Всерос. науч. конф. «Мир и общество в ситуации фронта: проблемы идентичности». – Томск: ТГУ при поддержке гранта Темпус/Тасис МР-ЖЕР 23068-2002, 2004. Вып. 4. С. 247–265. (1,1 п. л.).
43. Ковтун Н. В. Современность на перекрестке Утопий (модель мира в литературе постмодернизма) // Россия в глобальном мире: Тр. 2-й Всерос. науч.-теорет. конф. – СПб.: Нестор, 2004. С. 187–197. (0,6 п. л.).
44. Ковтун Н. В. Утопия «сада» Чаянова в контексте советской литературы (20–50-е годы) // Вестн. КГУ. 2004. № 6. 2004. С. 197–204. (0,7 п. л.).

45. Ковтун Н. В. Роман В. Ф. Одоевского «4338 год» и традиции интеллектуальной утопии в России // Известия ТПУ. 2004. Т. 307. № 5. С. 179–184. (0,5 п. л.).
46. Ковтун Н. В. «Неославянофильская» утопия в раннем творчестве А. Солженицына // Русский язык и литература в Сибири: Сб. науч. ст. – Красноярск: КГПУ, 2004. С. 187–211. (1,5 п. л.).
47. Ковтун Н. В. Образ будущего в зеркале русской утопии // Вестн. ТГУ: Бюллетень оперативной науч. информации. 2004. № 18. Январь. С. 142–152. (0,6 п. л.).
48. Ковтун Н. В. На лезвии Утопии. Антиутопические мотивы в рассказах В. Шукшина // Актуальные проблемы развития русской и зарубежной литературы: Сб. науч. ст. – Красноярск: КГУ, 2004. Вып. 1. С. 236–248. (0,8 п. л.).
49. Ковтун Н. В. Современная русская литература. 1950–90-е годы: Программа, методические указания к спецкурсу. – Красноярск: КрПИ, 1993. – 44 с. (2,8 п. л.).
50. Ковтун Н. В. Теория и история мировой и отечественной культуры: Программа, методические указания к спецкурсу. – Красноярск: КГТУ, 1998. – 43 с. (2,8 п. л.).
51. Ковтун Н. В. Культурология. История мировой художественной культуры: Учеб. пособие [гриф СибРУМЦ]. – Красноярск: КГТУ, 2000. – 104 с. (6,5 п. л.).
52. Ковтун Н. В., Владышевский Д. В. Культурология. Социодинамика культуры и постмодернизм: Учеб. пособие [гриф СибРУМЦ]. – Красноярск: КГТУ, 2000. – 239 с. (15 п. л.).
53. Ковтун Н. В., Владышевский Д. В., Хазова Л. В. Актуальные проблемы современной культуры: Учеб. пособие [гриф СибРУМЦ]. – Красноярск: КГТУ, 2002. – 94 с. (6 п. л.).
54. Ковтун Н. В. Социокультурный миф в современной прозе: Монография. – Красноярск: КГТУ при поддержке гранта Красноярского фонда науки 10F 0167F, 2002. – 164 с. (10,3 п. л.)
55. Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века: Монография. – Томск: ТГУ, 2005. – 452 с. (28 п. л.).