

*Д. А. МАРКОВА*

**История как  
сказка: освоение  
военного мифа  
в романе  
«Мифогенная  
любовь каст»**

В искусстве 1990-х — начала 2000-х годов отмечается новый подъем интереса к военной теме, что особенно ярко проявляется в мировом кинематографе: за это время сняты «Список Шиндлера», «Спасение рядового Райана» Стивена Спилберга, «Говорящие с ветром» Джона Ву, «Жизнь прекрасна» Роберто Бенини, «Тонкая красная линия» Теренса Малика, «Ночные ведьмы» Алекса Сиддига, «В августе 44-го» Михаила Пташука, «Звезда» Николая Лебедева и многие другие.

На Московском международном кинофестивале в июне 2004 г. была показана бело-

русская лента «Оккупация. Мистерии» Андрея Кудиненко (заметим, что к показу в Белоруссии фильм запрещен), представляющая альтернативный взгляд на события Великой Отечественной войны. Эта картина не входила в конкурсную программу фестиваля, но отзыв о ней кинообозревателя Евгения Когана перекликается с установками авторов романа «Мифогенная любовь каст», речь о котором пойдет далее: «Кажется, что давно уже пора на основе военной тематики сделать нечто похожее на мистический триллер. Благо, и обилие партизанских легенд и мифов (в том числе —

и о партизанском движении в Белоруссии) обязывает»<sup>1</sup>. Заметим, что очень много фильмов о второй мировой войне появилось за это время в Америке, одна из статей на эту тему в российской прессе, так и называлась «Голливуд идет на войну»<sup>2</sup>.

В русской литературе 1990-х — начала 2000-х годов можно назвать целый ряд произведений, самых разных по уровню, жанру значению, но объединенных «стремлением иначе понять историю XX века и Великой Отечественной войны, которая стала своего рода эпическим национальным мифом»<sup>3</sup>. Об этом — «Генерал и его армия» Г. Вадимова, «Прокляты и убиты» В. Астафьева, рассказы А. Солженицына 90-х гг., и с другой стороны — «Оправдание» Д. Быкова, «Голая пионерка» М. Кононова, «Сказка про войну» Д. Гайдука...

Роман С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст», опубликованный в 1999–2002 годах, — проект группы «Медицинская герменевтика», созданной Павлом Пепперштейном, Сергеем Ануфриевым и Юрием Лейдерманом в 1987 г. Все ее члены принадлежат к кругу Московской концептуальной школы и считают себя младшими концептуалистами. Условно говоря, «Мифогенная любовь каст» — это роман о Второй мировой войне, где ее осмысление практически полностью выведено за пределы и реальной истории, и этической сферы — буквально вытеснено в сферу эстетическую.

Сюжетная канва романа определяется практически одной фразой: парторг Владимир Дунаев, контуженный в самом начале войны при эвакуации завода, оказывается в лесу, где питается галлюциногенными грибами, таким образом, он реально не попадает на войну, но участвует в ней в бреде, в своих галлюцинациях, в которых война представлена как схватка сказочных существ.

В этом романе воплощено двойственное отношение к Великой Отечественной войне человека 1990-х годов, который воспринимает ее и как историческое событие, относящееся к каждому из нас, и как миф, значимый, но отчужденный от него лично. Думается, что «собрание» этой раздвоенности, сведение ее воедино и происходит в романе: миф (даже «отчужденный») тоже может быть пережит лично, как и происходит с мифом о Великой Отечественной войне в сознании поколения людей, родившихся после нее. Личное включение, присутствие военного мифа обеспечивается для нас «генетически», это уже национальный архетип. В результате переосмысленный советский неомиф отождествляется с архаическим, тем органичнее оказывается его сосуществование с фольклорными персонажами в «Мифогенной любви каст».

Происходящее в романе едва ли можно рассматривать как проявление постмодернистской разрушительной иронии, как деконструкцию мифов. В таком качестве роман больше принадлежал бы к другому времени — когда «мифы и миражи» предшествующей эпохи расценивались как подлежащие выявлению и деструкции, и едва ли имел бы значение в конце 1990-х — начале 2000-х годов. «Миф имеет отношение к нам постольку, поскольку мы имеем отношение к культуре, породившей этот миф. Медгерменевты как бы говорят: да, мы принадлежим к культуре, породившей этот миф, являемся ее частью. Но как мифы, порожденные этой культурой, могут вновь стать нашими мифами, если мы — люди другого сознания? Вот как: другое, новое сознание приспособливает эти мифы к себе, — аналогично тому, как авторы эллинистической эпохи и поздней античности перетолковывали раннюю греческую мифологию, говоря, что Кронос, например, вопло-

<sup>1</sup> Коган Е. Патриотическое воспитание кинематографистов // Русский журнал. 25.06.2004. [http://www.russ.ru/culture/cinema/20040625\\_ko.html](http://www.russ.ru/culture/cinema/20040625_ko.html)

<sup>2</sup> Кондуков А. Голливуд идет на войну // Итоги. 2001. № 46 (284), 20 ноября.

<sup>3</sup> Ваншенкина Е., Каспэ И., Кукулин И. Война — место присутствия. Тема «Война и литература» // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 221, 224–234.

щает идею Времени, и подводя под это метафизику и рациональную основу. Те же психологические механизмы — подведение другой основы под архаичный сюжет — срабатывают и здесь, и даже причина одна есть сходная с поздней античностью: люди, так интерпретирующие миф, хотят вновь ощутить себя частью этой культуры»<sup>1</sup> То есть перед нами попытка приблизить к себе историю, определенное историческое событие, вернуть его из состояния застывшего монумента, памятника в сферу актуальных переживаний автора и читателя.

Для этого авторы стремятся высвободить образы, принадлежащие к сфере бессознательного, одно из главных средств в данном случае — психоделики. Мотивировка бреда Дунаева, составляющего большую часть действия обоих томов романа, адресует нас к понятию второй психоделической революции, с которой тесно связан этот текст, — он принадлежит к произведениям, написанным, по определению Пепперштейна, в жанре «психоделического романа»: «Согласно законам (неписаным, но соблюдаемым) этого жанра, литературное пространство романа отдано воспроизводству галлюциноза, причем в изображении этого галлюциноза авторы соблюдают своего рода «психоделический реализм», верность тем или иным психохимическим реалиям и специфическим особенностям различных типов психоделических переживаний»<sup>2</sup>. Примерами подобного рода текстов могут быть, кроме «Мифогенной любви каст», «Каширское шоссе» А. Монастырского, «Чапаев и Пустота», «Generation «П» В. Пелевина, «Голубое сало» В. Сорокина.

Пепперштейн предлагает рассматривать роман именно в русле психоделической литературы: «Читатель, который попытается

усмотреть в этой книге критическую рефлексию на соцреализм или вообще русскую литературную традицию, вряд ли найдет щедрую пищу для анализа. А читатель, который воспримет роман как критическую рефлексию на психоделическую литературу, будет совершенно прав»<sup>3</sup>.

Примечательно, что о том же сейчас говорят в сфере кинематографа (яркий пример — эстетика фильмов Квентина Тарантино). Как констатировал кинокритик Андрей Плахов, Голливуд — производитель масскульта — по-своему переживает «чувство утраты реальности... Меняется даже тип супермена: если Шварценеггер — это мускулистое и тяжелое тело с гравитацией, то Том Круз в «Невыполнимом задании» или Киану Ривз в «Матрице» практически бестелесны: они парят в воздушном пространстве, потеряв весомость, связь с землей. Современный голливудский кинематограф — это возврат в Платонову пещеру: где тени (идеи) преобладают над вещами (реальностью)»<sup>4</sup>.

Другую сторону того же явления представляют фильмы Бениньи, Спилберга: «Именно Европа испытывает подсознательный ужас перед реальной Историей. Не только Спилберг делает о Холокосте сентиментальную сказку, но и итальянец Бениньи снимает о концлагерях водевиле «Жизнь прекрасна». Это тоже своего рода возврат в Платонову пещеру и уход от реализма некогда великого итальянского кино. И все же именно у европейцев в последнее время активно заработал инстинкт, направленный против утраты «шестого чувства» реальности. Европейское кино вырабатывает защитный инстинкт, мало-помалу выходя из Платоновой пещеры в телесный материальный мир. Художественная Европа всегда славилась склонностью к модизму — так вот, те-

<sup>1</sup> Ваншенкина Е., Каспэ И., Кукулин И. Указ. соч. С. 224–234.

<sup>2</sup> Пепперштейн П. Аптека. Удовольствие от боли // <http://museum.gif.ru/star/4/02.htm>

<sup>3</sup> Интервью П. Пепперштейна Георгию Мхеидзе // ФНМ, май 2002. <http://www.ad-marginem.ru/izdatelstvo/?page=interviu01>

<sup>4</sup> Плахов А. Выход из Платоновой пещеры // Официальный сайт музея кино <http://www.museum.kino.ru/cvc/PKSES/pkses.asp>

перь самым «модернистским» объявлен путь приближения к реальности»<sup>1</sup>. В интерпретации Пепперштейна его методы — «самые модернистские» — также служат возврату к реальности — в том числе через пресыщение бредом, иллюзиями.

Сфера кинематографа как нельзя более близка роману Ануфриева и Пепперштейна. По выражению последнего, «Мифогенная любовь каст» — блокбастер для русского Голливуда, которого нет. Пепперштейн заявлял, что их роман принадлежит к тому типу литературы, который нельзя понять без кино: «Эта литература в каком-то смысле призвана компенсировать отсутствие в современной России Голливуда. Вообще-то, «Мифогенная любовь каст» не роман, это фильм. Причем такого типа, как «Властелин Колец»: наполовину компьютерная анимация, наполовину игровой, бюджетный и все такое прочее»<sup>2</sup>.

То есть, с одной стороны, заявляется о принадлежности книги к массовой культуре, с другой — некоторые киноассоциации, из содержащихся в самом романе, адресуют читателя к картинам, которые можно определить как «элитарные», например, к фильмам Тарковского. Эти ассоциации задаются в первую очередь фамилией персонажа первой и последней (обрамляющих) частей романа и непосредственно введенными в книгу отсылками к фильмам его «однофамильца». В связи с этим двойной смысл получает фраза: «Фамилия Тарковского, возможно, тоже сыграла некоторую роль в зарождении этого романа»<sup>3</sup> — речь здесь может идти как о герое «Мифогенной любви каст» и его романе с внучкой Дунаева Настенькой, так и о реальном режиссере, чье имя имело значение

при создании романа Ануфриева и Пепперштейна.

Впрочем, как характеризует фильм «Сталкер» одна из героинь романа: «Он очень занимательный, его все смотрели». Это то элитарное кино, которое, как считается, стыдно не знать, тем более что в романе активизируются две наиболее «массовые» картины Тарковского: уже названный «Сталкер» и «Солярис» (именно он, а не книга С. Лема является здесь ведущей, недаром это один из самых любимых фильмов Настеньки и один из самых страшных фильмов, по мнению Пепперштейна).

Мотивировка сюжета романа во многом отражает заложенную в «Солярисе»: большая часть событий и здесь, и там извлечена из подсознания героев, не важно, мыслящим Океаном или психоделиками — действие, оказываемое ими на читателей и героев, одинаково: «Океан по имени Солярис воспроизводил вещи столь щемящие, столь затрагивающие чувствительность, и это заставляло думать, что этот мыслящий Океан, рождающий подобия, есть не только жидкий мозг, но и жидкое сердце»<sup>4</sup>.

Во времена первой психоделической революции 1960-х годов целью было получить доступ ко всем этим образам, цель второй — свобода в отношении к ним, свобода восприятия фантастического. Вместо страдания, которое превалировало в переживаниях героев 60-х годов, бравших на себя ответственность за полученную на «метафизических глубинах» информацию, персонаж 90-х годов выбирает безответственное наслаждение, свободу «погружения»<sup>5</sup>.

Надо отметить, что «психоделический канон» (выражение Томаша Гланца) и психо-

<sup>1</sup> Плахов А. Выход из Платоновой пещеры // Официальный сайт музея кино <http://www.museum-kinor.ru/cvc/PKSES/pkses.asp>

<sup>2</sup> Данилкин Л., Брашицкий М. Волхв // Афиша, 20.01.2003. <http://www.guelman.ru/culture/reviews/2003-01-31/brashanilkin200103/>

<sup>3</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. Т. 1–2. — М.: Ad Marginem, 2002. Т. 2. С. 491.

<sup>4</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Указ. соч. Т. 2. С. 502.

<sup>5</sup> См. об этом: Гланц Т. Психоделический реализм. Поиск канона // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.

делическую революцию следует воспринимать не только в буквальном смысле — в связи с психоделическими веществами, но и как художественную практику, определенный прием, не обязательно связанный с психоделическими веществами. Повествование такого же типа характерно для волшебных сказок и фольклорной фантастики, где, как отмечает Т. Гланц, «самые тяжелые кошмары разбиваются с призрачной легкостью»<sup>1</sup>.

Связь «Мифогенной любви каст» со сказками очевидна — сама война здесь представлена как столкновение (в буквальном смысле — игра) неких парадоксальных надмирных, нечеловеческих сил. С русской стороны — фольклорных персонажей, с немецкой — героев литературных сказок: Колобок, Избушка, Гуси-лебеди, скатерть самобранка противостоят Карлсону, Элли — Фее Убивающего Домика с заводным щенком Тотоской, льюискэрроловской Алисе, Винни Пуху, Мэри Поппинс... В результате создается повествование, совершенно абсурдное, местами откровенно ерническое, местами выдержанное в русле соцреализма, собранное из осколков мифов, в том числе литературных XX века, из вывернутых наизнанку героических представлений о войне.

Это оказывается возможным постольку, поскольку официальный нарратив, составленный корпусом предшествующих текстов о Великой Отечественной войне, воспринимается как мифологический, тогда авторы романа выступают (что и соответствует их представлениям о концептуальном искусстве) в роли интерпретаторов этого мифа, при этом они используют шаблоны — военные и сказочные, которые присутствуют в сознании любого человека их поколения.

По Пепперштейну, обращение к детству означает указание на всеобщий опыт: кем бы

человек ни стал в будущем, он неизбежно когда-то был ребенком, и в это время, как и все остальные его ровесники, погружался в мир сказок, и таким образом познакомился с целым рядом сказочных героев, сюжетов, мотивов. Как минимум для одного поколения в пределах одной страны этот «фонд» является общим, хотя, имея дело со сказками и мифами, можно говорить и о более глобальной общности людей разных стран мира.

Для самого Пепперштейна восприятие «мира детства» во многом определяется специфической ситуацией, в которой он оказался ребенком: о нем, сыне Виктора Пивоварова, одного из лидеров московского романтического концептуализма, пишут, что он рос вместе с развитием этого направления, но, кроме того, его отец иллюстрировал детские книжки, а мать писала детские стихи и прозу. Пепперштейн полагает, что, с этой точки зрения, его детство можно охарактеризовать как «двойное»: с одной стороны, он сам как ребенок являлся потребителем «детской продукции» — игрушек, журналов, книжек (его детство), а с другой — он был наблюдателем, свидетелем того, как эта продукция создается, так как родители работали именно с ней («общее» детство). Этим, по мнению писателя, объясняется его «профессиональное отношение к Карлсонам: при стопроцентном действии всего этого как галлюциноза, у меня есть понимание того, как летает Карлсон, как должен быть устроен его скелет, чтобы у него вращался пропеллер»<sup>2</sup>.

Идея построить повествование о Великой Отечественной войне на основе сказок была реализована не только в «Мифогенной любви каст», она характерна для целого ряда концептуалистских произведений.

В пятом номере журнала интерпретационного искусства «Место печати»<sup>3</sup> в разделе

<sup>1</sup> Гланц Т. Указ. соч. С. 266.

<sup>2</sup> Брашинский М. Волхв // Афиша. 20.01.2003.

<sup>3</sup> Журнал основан в 1991 г. как малотиражное издание, посвященное проблематике современного искусства, в первую очередь языкам описания, используемым авторами Московской концептуальной школы. Вышло 11 номеров журнала, последний из них (1997) был целиком отведен группе «Медицинская герменевтика», отмечавшей тогда свое десятилетие. П. Пепперштейн является не только постоянным автором, но и художником журнала.

«Защита сакральных объектов» излагалась концепция работы Ольги Зиангаровой и Марии Чуйковой «Оборона Москвы» — серии «состоявшихся ностальгических перформансов, инсталляций, фотографий и объектов, сделанных в течение 1992–93 гг.». Эта работа была создана после распада таких сакральных советских основ, как Государственная граница и Советская армия, что и послужило темой данной серии.

Одна из инсталляций представляла линию обороны Москвы 1941 г. как магическую черту, пересечь которую немецкая армия не смогла. Передать это значение помогли использованные в композициях образы персонажей русской народной сказки: «Сказка описывает реальные события, про исходящие со всем народом, и его общий мистический опыт одновременно; в ней неуловимо разделены на реальное и нереальное. В мифологии обороны Москвы происходит то же. Герои русской сказки, как знаки этой неуловимости, выстраивались нами в определенные сюжеты в пространствах культа Победы. В нашем случае обращение к фольклору не было формальным жестом причастности к определенному дискурсу, а сложной и многосоставной работой по наложению структур архаичного сказочного (и сакрального) и современного военного мифа»<sup>1</sup>, — пишут авторы. Подобная установка на наложение советского и архаичного мифов заявлена и в работе Инны Войс, также посвященной обороне Москвы. Она не обращалась к сказочной образности напрямую, здесь более актуальны категории православной культуры, и все же к сказкам нас отсылает уже название ее работы — «Волшебное кольцо»<sup>2</sup>. Известно, что кольцо — один из самых распространенных магических атрибутов в сказках народов мира и позже в авторских (в «Мифогенной любви каст» символика круга, кольца особенно важна для характеристики образа Дунаева).

Соединение фольклорного и официального начал, сказочных и советских мифологем приводит О. Зиангарову и М. Чуйкову к идее, странным образом перекликающейся с идеей, характеризовавшей восприятие темы сразу после войны: согласно концепции второй половины 40-х гг., победа представлялась как результат единения вождя и народа. Согласно сказочно-мифологической модели мира, герои инсталляций начинают и заканчивают свое путешествие в одном мире (реальном), странствования и испытания принадлежат второму миру (магическому), а сама цель путешествия и ее достижение относятся уже к третьему (трансцендентному) миру. Таким образом, и оказывается, что победа — это не цель (выражение, сформулированное авторами в дополнении к известному «Война — это не средство»), цель — само чудесное единение, то состояние, которым и обусловлено возникновение «Трансцендентной защиты», чей успех обусловлен обязательным чудесным единением «правительства» и «народа»<sup>3</sup>, а не реальным соотношением сил. Эту «Трансцендентную цель» Зиангарова и Чуйкова сделали композиционным центром серии своих работ.

Легко заметить, что роман Ануфриева и Пепперштейна, с этой точки зрения, построен так же: начало и конец пути парторга Дунаева связаны с реальным миром. Странствования Дунаева начинаются с его контузии при эвакуации завода, после которой он и попадает в лес, а заканчиваются опять же в лесу под Смоленском, где его, истощенного и потерявшего память, находят в День Победы. Такому членению текста соответствует и обрамление фантастической истории войны реалистическими картинками, данными в первой и последней частях романа — «Востряков и Тарковский» и «Настенька».

Испытания Дунаева целиком и полностью принадлежат магическому миру, где он «важной нелюдью заделался и за людей побиться

<sup>1</sup> Зиангарова О., Чуйкова М. Оборона Москвы // Место печати. 1994. № 5. С. 76–77.

<sup>2</sup> Там же. С. 78–81.

<sup>3</sup> Там же.

должен»<sup>1</sup>. Сначала он убежден, что в этом и состоит его цель — победить нечисть, которая выступает на стороне фашистов, это ему сообщает в самом начале «Священство». Позже, когда он продвигается по ступеням магической иерархии, ему объясняют, что «Священство» — всего лишь «Неваляшки», «Крепыши», «Пострелы», часть из них начала «строить свою судьбу, чтобы не валиться набок от движения событий», другие же, не заботящиеся о стабильности, занялись формированием сюжетов, «Интересных Задач», одной из которых и оказывается война. Поэтому и «враги» — лишь условное обозначение, «на самом деле они как бы больные, и в их болезнях и сила их, и их несчастье. (...) При чем больные они не с точки зрения этого мира, а скорее, с точки зрения своих собственных исконных игр»<sup>2</sup>. То есть персонажи-антагонисты Дунаева являются таковыми только в границах своих «Игр», и его цель лежит за пределами их мира — он должен добраться до источников игр и перекрыть их, «тогда Игры иссякнут, и мир излечится»<sup>3</sup>

Цель Дунаева внеположна и миру этих игр и волшебства, и реальному человеческому миру, это не победа ни над реальной Германией, ни над покровительствующими ей героями волшебных сказок. Его цель, повторимся, — выйти за пределы «Игры», другими словами — завершить войну. Но ее финал — не победа, а слияние каст, слияние с теми, кого он воспринимал как врагов, по сути — любовь, апогеем этого является венчание Дунаева с «Синей» (Мери Поппинс), хозяйкой «Большой карусели», по ярусам которой и поднимается герой.

Итак, военные мифологемы вводятся в круг «детских» — миф о Великой Отечественной войне, зафиксированный в книгах, кинофильмах, официальных праздниках, рас-

сказах старших (возможно, «апокрифических»), воспринимался ребенком наравне со сказочными образами и сюжетами. Таким образом и могли возникнуть представления о войне, где Колобок, Избушка, Гуси-лебеди, скатерть самобранка сражаются «за наших», а Карлсон, Элли, Мэри Поппинс, Винни Пух — «за немцев».

«Война, как и совокупление, являет собой, в сущности, детское дело, — говорится в романе. — И то и другое ставит взрослых в инфантильное положение. Как раньше говорили: дети действуют, взрослые рассказывают, старики смеются. Во время войны взрослым приходится быть детьми, а вещи становятся стариками. На долю вещей выпадает безмолвный смех и безмолвное исчезновение. И взрослый Дунаев теперь ощущал себя ребенком. Сквозь суровые тучи души «настоящего человека» проникла радость детства: парторг в душе ликовал, ужасался, восхищался, рыдал. В нем бушевала сила»<sup>4</sup>.

Здесь как бы культивируется непонимание того, что такое война как историческое событие, что она означает для людей. В целом, это тоже может быть объяснено детским восприятием, вспомним, что и в романе В. Войновича о Чонкине замечено, что для детского воображения нет ничего веселее войны<sup>5</sup>.

Большинство сказочных персонажей-противников Дунаева носят эвфемистические наименования, их надо угадывать, узнавать, причем если некоторые ассоциации совершенно прозрачны, например, Фея Убивающего Домика, то другие требуют большего внимания. Так, не сразу можно узнать в Бакалейщике — Гудвина, в Синей — Мэри Поппинс, а в «Верховном Божестве», которого на руках несет «Богоносец» (Кристофер Робин), — Винни Пуха.

<sup>1</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Указ. соч. Т. 1. С. 73.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 352.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 105.

<sup>5</sup> Войнович В. Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина. М.: Вагриус, 2000. С. 104.

Мир «врагов» и «наших» структурируется при помощи этих сказочных образов. Причем, как уже отмечалось, первому соответствуют главным образом западноевропейские сказки, а второму — в основном русские народные. Если среди них и встречаются авторские, то это обычно означает, что их персонажи близки к фольклорным, принадлежат к сказкам, знакомство с которыми происходит тогда, когда ребенок еще не задумывается о категории авторства. (Среди них можно назвать, например, «Муху-цокотуху» К. И. Чуковского). Кроме того, это могут быть персонажи, перешедшие в фольклор, как крокодил Гена, Чебурашка, которые не только давно вошли в фонд «Коллективного Дискурса Детства» (если использовать термин «медгерменевтов»), но и стали героями огромного количества анекдотов.

Таким образом, вырисовывается не просто столкновение двух сказочных миров: «С одной стороны — анонимный фольклорный мир, а с другой — гораздо более поздний постромантический мир авторской сказки»<sup>1</sup>, сталкиваются индивидуальное и коллективное бессознательное.

Для борьбы с фашистами «пришлось вынуть старые сказки из-под земли, чтобы пропитаться их старой мощью. Наверное, это ударило по светлому лицу будущего, однако другого выхода не нашлось»<sup>2</sup>. Последнее обусловлено временем жизни героя произведения и его родом занятий: авторы заставляют Дунаева вспомнить о дискуссии 1930-х годов о воспитании детей и, в частности, о сказках. Дунаев входил в комиссию, занимавшуюся этим вопросом, следовательно, он оказывается причастен к попытке изгнания сказок о животных и волшебстве: «Новым людям нужны новые сказки — о Революции, о Науке»<sup>3</sup>. Вспомним, что писали

критики о сказках Чуковского — о буржуазности Мухи-цокотухи, например, а здесь она встречается Дунаеву в числе первых героев, помогающих ему.

Парторг признает, что тогда действия комиссии были правильными и нужными, и только потому, что не нашлось другого пути, теперь пришлось обратиться к старым сказкам.

Перед тем как попасть в Берлин и встретиться там с Марией Синеи, Дунаев поднимается на Дуб, где хранится кощеева игла, и последовательно проходит через «икс-миры», которые находятся один в другом: мир медведя, волка, лисы, зайца, селезня, утки... То есть тех, кто по сюжету сказки охранял яйцо со смертью Кощея, и, с другой стороны, помогал Ивану-царевичу его добыть. Все эти «икс-миры» представляются Дунаеву абстракциями, он замечает цвет, форму, движение, это «разновидности силы, отличные в простые формы» («Медведь — это квадрат. Мир медведя красный», «Лиса — это треугольник желтого цвета», «Утка — это точка» и т.д.): «Здоровые абстракции улыбались белоснежными американскими улыбка-ми»<sup>4</sup>, но в эти абстракции вторгаются (и Дунаев испытывает стыд по этому поводу) «глупо-сказочные образы» из фольклора и детских картинок — яркие, безумные, непристойные, непонятно откуда возникающие. Дунаев реагирует на них также, казалось бы, абсурдной фразой: «ПОЖИЛЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ЧЕРНОМ ХОЛОДЦЕ! Как рваные переводные картинки, упавшие в студень, они казались жалкими и навязчивыми»<sup>5</sup>. В этих видениях концентрируется «мощь старых сказок», от которых невозможно отказаться волевым усилием или усилием разума, они являются частью сознания Дунаева и благодаря этому в бреду ему уда-

<sup>1</sup> Интервью с П. Пепперштейном «В России тайны больше нет» // НГ Ex libris. 2003. 24 июля. № 25. [http://exlibris.ng.ru/printed/person/1999-11-04/1\\_nomorenigma.html](http://exlibris.ng.ru/printed/person/1999-11-04/1_nomorenigma.html)

<sup>2</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Указ. соч. Т. 2. С. 424.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

ется найти у них поддержку, помощь в мнимом противостоянии «чужим» героям.

Большинство сказочных персонажей, появляющихся в романе, непосредственно задействованы в происходящем — это те, с кем парторг сражается, или те, кто наставляет его и оказывает ему помощь<sup>1</sup>. Из этого ряда выбиваются только два героя, непосредственно связанные с ведением повествования, о чем читатель не узнает почти до конца: это Корреспондент и Кинооператор.

Дунаев встречается с ними еще в первом томе, они появляются несколько раз по ходу повествования, прямо их суть определена в начале второго тома: это две Смерти, уравновешивающие друг друга, между ними — Бессмертный старик из Кащенко.

Кинооператор фигурирует также в партизанских сценах: в частности, он показывает героям кадры из документальных фильмов о партизанской борьбе в белорусских, украинских и русских лесах. Заметим, что в самом начале, при первой встрече со своим будущим наставником, Дунаеву «вдруг почудилось, что все происходящее он видит в кино»<sup>2</sup>. Лицо Кинооператора никогда не видно — оно в тени или заслонено камерой, а надо сказать, что отсутствие лица на фотографиях, сделанных Корреспондентом, означает, что «засвеченный» «сто лет проживет — за себя и за того парня»<sup>3</sup>, если же лицо видно, это означает смерть — так, после битвы он фотографирует лица погибших солдат. В Корреспонденте нетрудно узнать Мурзилку: «Существо в комбинезоне цвета

земли, с желтой головой, как у цыпленка, с черным треугольным носиком и глазками, в красном беретике и с фотоаппаратом на шее»<sup>4</sup>.

В конце второго тома выясняется, что большая часть истории Дунаева и написана Корреспондентом, первый сигнал — описание Дунаева-пожара, столба пламени, поднимающегося над Москвой, Вспышки: «Мне, тогда еще простому — фронтовому корреспонденту, запомнились старушка и девочка, которые стояли на коленях на мягких грядках своего огородика, в черном горбатом подмосковном городке (...) Старуха держала в руках икону «Неопалимая купина», девочка сжимала в руках большое квадратное зеркало, отражавшее одновременно и Вспышку и Икону (...) Вспышка по имени Дунаев (...) Ты вспыхнул, Ду! Я засветил тебя!»<sup>5</sup>. Здесь впервые начинается повествование от первого лица, употребление слов «Вспышка», «засветил», «корреспондент» указывает нам на то, что повествователь — Мурзилка. Учитывая, что «засветить» на условном языке героев романа обозначает спасти, дать долгую жизнь, увековечить, то можно сказать, что таким образом Корреспондент фиксирует историю Дунаева-Воина и соответственно самой Великой Отечественной войны.

И далее: «Пушистая желтая лапка устала бить по черным и белым клавишам, на которых проступают острые буквы, пахнущие перцем и камнем. Но еще не конец. Еще не конец. И никогда не будет конца. Их глаубе: унзере вельт ист фрай. Я здесь, читатель.

<sup>1</sup> Со схемой событий романа в сопоставлении с историческими событиями второй мировой войны можно познакомиться в журнале «Афиша» от 20.01.2003. Как высказался об этой работе П. Пепперштейн: «Это было мне близко и в духе моих собственных мыслей». Оговоримся сразу, что в это сопоставление не входят первая («Востряков и Тарковский») и последняя («Настенька») части романа, обрамляющие рассказ о войне историей дочери и внучки Дунаева, выращенных героем, который считал себя виновником смерти парторга. То есть это хронологическое сопоставление отражает только период бреда главного героя. Придерживаться реальной хронологии войны здесь трудно, хотя бы в силу того, что Дунаев перемещается во времени, и все же следует заметить, что последовательность событий, предложенная в «Афише», в некоторых местах расходится с романной.

<sup>2</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Указ. соч. Т. 1. С. 87.

<sup>3</sup> Там же. Т. 1. С. 139.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 135–136.

<sup>5</sup> Там же. Т. 2. С. 471.

Увидь меня, если сможешь. Теперь уже можно. Я — желтый, пушистый. Как цыпленок. Но я не цыпленок. И не труп. У меня черные блестящие алмазные глазки. Одежды я не ношу, кроме беретки и шарфа, которым обматываю горло. Я всегда слегка простужен. И мне приходится много говорить. Все ведь надо объяснить. На груди у меня висит большой черный фотоаппарат на кожаном ремешке. Вообще-то я — фотограф. Но вот решил стать писателем. Таков долг всякого корреспондента — щелкать и писать, щелкать и писать. Хорошо, что закончилась война!»<sup>1</sup>.

В тексте романа дважды появляется сама книга — роман «Мифогенная любовь каст»: сначала когда Дунаев рассматривает библиотеку одного из персонажей — Дона, потом когда Мурзилка, заканчивая роман, надписывает титульный лист. Оба раза фигурирует написание названия как «МЛК», что предлагается читать как «молоко» (см. том 2, главы «Музей и Молоко», «Молоко»).

В свете этого обычная фраза: «Пейте с молоком. Молоко нейтрализует токсичное вещество, которое содержится в чае» — приобретает дополнительные смыслы и может интерпретироваться как указание на то, что «МЛК» — «МОЛОКО» является проектом «Медицинской герменевтики», главным своим инструментом делающей «оздоровительный», а чаще, напротив, болезнетворный, комментарий. (Учитывая психоделический опыт и установки группы, надо иметь в виду и то, что в 1960-е годы во многие иностранные языки проникает слово «молоко», как название смеси молока с ЛСД). Слова о чае с молоком принадлежат доктору Арзамасову, который объясняет Дунаеву, что он просто бредил в лесу и ни в какой войне не участвовал. Но сам Арзамасов оказывается доктором Айболитом, или Бо-бо, новым наставником парторга, возглавляющим «вражескую» иерархию.

В День Победы Дунаев поднимается над Москвой «белой вспышкой», огненным столпом, который ближе к центру «был бел, как пролившееся с неба молоко»<sup>2</sup>, все наблюдающие за ним обретают здоровье, молодость, счастье.

Наконец, книга с надписью «МЛК» оказывается каталогом музея. Эти буквы золотую надпись — Дунаев видит на толстом корешке. Здесь обыгрывается значение слова «корешок»): буквальное — корень растения и переносное — корешок книги. Герой попадает в «переплетный зал», весь опутанный бесконечным переплетением лиан — книжных корешков — отсюда «все книги растут», понимает Дунаев: «Корешки всех книг мира ГРОМОЗДИЛИСЬ вокруг нескончаемым узором, будто некто сумасшедший пытался создать безграничное макраме, но потерпел неудачу»<sup>3</sup>.

Надо сказать, что фантастический образ книг-растений, мебели в лесу появляется и в стихотворениях медгерменевтов. Одно из них есть в романе — оно открывает главу «Трофей»<sup>4</sup>.

#### Ты на рассвете встретишь секретер

В дремучей чаще, там, где водоем.  
И воды черные вдруг отразят торшер  
И кресла, где сидели мы вдвоем.

В глухом лесу, в глухом лесу, в глухом,  
Где не охотятся, где срубов нет и пней,  
Журнальный столик с треснувшим стеклом  
Уперся ножками в сплетение корней.  
Как бы чуть-чуть брезгливо книжный шкаф  
Зашел по пояс в омут пожилой,  
И набухают корешки впотьмах,  
И полки наполняются водой.

Эти же мотивы присутствуют в рисунках П. Пепперштейна, например, сделанных для оформления «Места печати», в № 11 они сопровождают тексты «Медицинской герменевтики». Картина, данная в последнем чет-

<sup>1</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Указ. соч. Т. 2. С. 472–473.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 471.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2. С. 112.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 413.

веростишии, имеет полное графическое соответствие — рисунок Пепперштейна, изображающий книжный шкаф в лесу, в болоте «по пояс».

Зал ствола соединяет «Корешки» с «Вершками», тем самым актуализируется еще одна отсылка к народной сказке — Мурзилка в конце отметит, что «повествование течет к вершкам»<sup>1</sup>.

Таким образом, в текст вводятся постмодернистские категории — смерти автора, мира как текста в некотором подобии «Вавилонской библиотеки» Борхеса («переплетный зал»). В последней части романа — «Настенька» — в тексте появляются и его подлинники авторы, прием, уже ставший традиционным, в результате которого еще теснее перемешиваются реальный и художественный мир: внучка Дунаева танцует на дискотеке в «Лужниках» в кругу из восьми человек: «Этих ребят Настя немного знала — Сережка, Федотик и Пашуля из так называемой группы «Медгерменевтика». Своего рода гуру среди многочисленных других гуру дискотечной Москвы. Только последнего из танцующих в эпицентре (...) Настя совсем не знала и никогда прежде не видела»<sup>2</sup>. Неизвестный старик, на танце которого и держится весь их круг, — Дунаев.

Его конечное воплощение — Воин, Солдат, Неизвестный солдат (или Вечный огонь на могиле Неизвестного солдата), в финале главной оказывается даже не сама война, но фигура Воина. Е. Ваншенкина отмечала, что в текстах «медицинских герменевтов» «культ Неизвестного солдата воспринимается как ключ к «высшему знанию», как ритуал, отсылающий к тайным, сокрытым от непосвященных слоям предания, намек на участие в действе войны не зарегистрированных официальной хроникой иррациональных сил. Неизвестный человек, лишний солдат парторг Дунаев, «речная» фамилия

которого, кстати, ненавязчиво продолжает ряд «Онегин-Ленский-Печорин», — Дунаев становится субъектом нового предания о неизвестной, внутренней, своей войне, вложенной, как в матрешки, в войну народную и государственную. Сознание героя расщепляется, становится шизофреническим полем битвы множественных враждебных друг другу сил»<sup>3</sup>.

Война, которую ведет Дунаев, оказывается «идеальным поединком» (война-любовь), надо сказать, что так назывался диалог Сергея Ануфриева и Николая Шептулина, опубликованный в уже упоминавшемся номере «Места печати» (№ 5, 1994). В качестве «идеальной формы поединка» Ануфриев называет ту, что встречается в мифологии, речь идет о поединке богов, бессмертных и неуязвимых. В реальности ему соответствовал применявшийся в древних обществах способ решать исход битвы не массовым сражением, а поединком сильнейших воинов.

В «Мифогенной любви каст» война переводится на этот метафизический идеальный уровень схватки бессмертных богов и героев, что приводит к активизации архетипа героя и архетипа поединка. Реальный поединок превращается в «поединок мифологем»: «Ведь поединок Богов, бессмертных, неуязвимых, и идеально оснащенных, становится прекрасным произведением искусства, которое, в принципе, должно длиться вечно. Это нечто, лишенное негативных качеств войны и борьбы, происходящее в небесах как ослепительной красоты действо, «ритуал соревнования», «божественный спорт», являет собой бесконечное «чудо поединка» или «борьбу света и тьмы» в зороастрийско-манихейском духе (...) Неуязвимы не только герои, но и сам поединок. На каком бы уровне мы ни рассматривали перипетии разных боев и какие бы дихотомии ни привлекали, всегда остается «поединочная» категория»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Указ. соч. Т. 2. С. 472.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 507.

<sup>3</sup> Ваншенкина Е., Каспэ Н., Кукулин Н. Указ. соч. С. 224–234.

<sup>4</sup> Ануфриев С., Шептулин Н. Идеальный поединок // Место печати. 1994. №5. С. 51, 52/

Она трактуется концептуалистами как «совершенная модель», как «категория идеального»: «В пространстве ее данности ничто не сможет «победить», и все чудеса уловов, магии, оснащенности и прочего вооружения будут лишь служить нескончаемому «торжеству поединочности»<sup>1</sup>. Такие представления о войне перекликаются с характерными для архаического сознания. Идея войны как «высшего проявления жизни — квинтэссенции и кульминации бытия — восходит к гераклитовой метафоре мироздания как битвы противоположных начал. В преданиях древних скандинавов непрерывный триумфальный пир воинов при дворе Одина является словно бы косвенным определением войны с позиций архаического сознания — она, подобно торжественному застолью или сбору урожая, «подытоживает» повседневное, представляет в его законченной, лишенной изъяснений форме. Правда, в перспективе этих воззрений центральное место получает не война как процесс, но сама фигура профессионального воителя, статус которого полубожественен. Поэзия как совершенная форма речи и воинский поединок как совершенная форма действия достойны бессмертия и вводят субъекта в сферу Абсолюта — Валгаллу»<sup>2</sup>.

К пониманию этого на протяжении сюжета движется Дунаев. Изначально он, как уже говорилось, полагает, что есть «свои» и «враги». В бреду Дунаев продвигается по разным ступеням восприятия происходящего. На самой нижней из них, как мы уже писали, «Священство» сообщает ему, что он «важной нелюдью заделался и за людей побиться должен»<sup>3</sup>, гораздо позже он повторяет те же слова Бессмертному в Каченко: «Да я ведь и нелюдью для того только заделался, что за людей побиться должен! За Отчизну, за родные Советы!»<sup>4</sup>.

В этом отношении путь парторга Дунаева подобен пути Петьки из романа Пелевина «Чапаев и Пустота», все приключения которого в 1919 и в 1991 г. оказываются путем во Внутреннюю Монголию, к реке УРАЛ (Условной Реке Абсолютной Любви), а пара персонажей парторг Дунаев и поручик Холенький соответствует паре Петька Пустота и Чапаев. В обоих случаях налицо взаимоотношения ученика и учителя, и попытки Дунаева объяснить Бессмертному, что он борется с фашистами, подобны попыткам Петра выяснить у Чапаева, «красный» он или «белый» и что происходит «на самом деле». Отметим, что в «Чапаеве и Пустоте» барон Юнгерн по просьбе Чапаева показывает Петру Пустоте Валгаллу.

Выше мы уже говорили о том, что целью Дунаева оказывается не победить «врагов», а выйти за пределы этой игры, самого поединка. Потому и единственное средство борьбы с другими персонажами — не убийство, а переклечение, врагов надо «перещелкивать», то есть предлагать им, как детям, более интересное занятие, чтобы отвлечь от игры, которой они заняты в этот момент.

Как представляется, здесь идет речь о завершении этого «ритуала соревнования», «божественного спорта» — поединка, в который превращена война, и одновременно о концептуалистских стратегиях — излечении через пресыщение иллюзиями: Дунаев должен на разных уровнях сыграть во все эти «Игры», чтобы добраться до источника, их перекрывающего, и вернуться к реальности.

Пепперштейн подчеркивал, что в романе они не нарушили благоговейного отношения к войне в первую очередь потому, что о войне реальной там нет ни слова, речь идет о судьбе человека, не попавшего на войну: «Если выживать некую реалистическую подоплеку событий, которые описаны в рома-

<sup>1</sup> Там же. С. 53.

<sup>2</sup> Ваншенкина Е., Каспэ И., Кукулин. Указ. соч. С. 224–234.

<sup>3</sup> Т. 1. С. 73.

<sup>4</sup> Т. 1. С. 301.

не, то человек заблудился в лесу: он контужен, он болен, у него галлюциноз — все, что описывается, это — его психическая реакция, которая к реалиям войны не имеет никакого отношения. Кстати, частью этого психического фона являются как раз его мучения по поводу того, что он все-таки не на войне, а вообще неизвестно где. Это как бы потерявшаяся душа, которая не попала в ту реальность, которая заслуживает к себе благоговения. А попала в некоторую психическую квазиреальность, про которую герой даже не знает, что и думать. Он постоянно находится в колеблющемся состоянии: то ему кажется, что от него зависит все, что это — крайне важный магический план бытия, а временами он решает, что это — ничего не значащий бред, в котором он должен барахтаться. Я думаю, что читатели почувствуют отсутствие у нас, в отличие от многих современных литераторов, эпатажа и провокации»<sup>1</sup>.

При этом роман намеренно лишен каких бы то ни было сопроводительных интерпретирующих его текстов — Пепперштейн неоднократно заявлял, что ему в данном случае интересен читатель, не имеющий никакого представления о концептуализме и «медгерменевтике», тот, который будет

читать роман просто как «фэнтези», как сказку.

Не увидеть в «сказке про войну» Ануфриева и Пепперштейна негативного, разрушительного отношения к Великой Отечественной войне можно только за счет присутствующего в романе их личного переживания мифа о ней, уже не раз деконструированного, и связанности его с дискурсом советского детства. В романе передан, по выражению Ирины Каспэ, «некий личный опыт существования внутри идеологии», благодаря чему военные мифологемы — как подвергшиеся деконструкции ранее, так и избежавшие этого — «могут восприниматься Ануфриевым и Пепперштейном с особой нежностью»<sup>2</sup>.

Таким образом, с одной стороны, в романе «оживают» застывшие мифологемы, они перестают восприниматься как стертые штампы за счет нового отстраненного взгляда. С другой — сам роман Ануфриева и Пепперштейна оказывается одной из игр современной литературы с темой Великой Отечественной войны: он должен привести к пресыщению иллюзиями, играми, после чего читатель сможет вернуться к здоровой литературе.

<sup>1</sup> Интервью с П. Пепперштейном «В России тайны больше нет» // НГ Ex libris. 2003. № 25. 24 июля [http://exlibris.ng.ru/printed/person/1999-11-04/1\\_nomorenigma.html](http://exlibris.ng.ru/printed/person/1999-11-04/1_nomorenigma.html)

<sup>2</sup> Ваншенкина Е., Каспэ И., Кукулин И. Указ. соч. С. 224–234.