

Исследования

Лессинг Г. Избранные произведения, М.: Худож. лит., 1953.

Benton M. Superhero Comics of the Silver Age: The Illustrated History. Dallas, Texas: Taylor Publishing Company, 1991.

Egers D. After Wham! Pow! Shazam! [Электронный ресурс] // NY Times. 2000. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/11/26/reviews/001126.26eggerst.html> (дата обращения 30.03.2013).

Eisner W. Comics and Sequential Art. Eclipse, 1985.

Estner M. A History of Underground Comics. Ronin Publishing, 1993.

Grayling A. C. The Philosophy of Superman: A Short Course [Электронный ресурс] // The Spectator. 2006. URL: <http://www.spectator.co.uk/features/23525/the-philosophy-of-superman/> (дата обращения: 30.03.2013).

Harvey R. The Art of the Funnies: An Aesthetic History. University Press of Mississippi, 1994.

Klock G. How to Read Superhero Comics and why. Continuum International Publishing Group, 2002.

Lavin M. Neuman's Own [Электронный ресурс] // NY Times. 2003. URL: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/books/neuman-s-own.html> (дата обращения: 30.03.2012).

McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. Tundra Publishing, 1993.

Moore A., Gibbons D. A Portal to Another Dimension // The Comics Journal. 1987. № 116, July.

Wertham F. Seduction of the Innocent. Amereon Ltd, 1954.

Witek J. Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar. University Press of Mississippi, 1989.

Т. Бреева

СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БОГАТЫРСКОЙ СЮЖЕТИКИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

В статье рассматривается идеологическая направленность и стратегии художественной репрезентации богатырской модели, конструирующей национальный миф в современном масс-культуре.

Ключевые слова: богатырская сюжестика, медийный дискурс, славянское фэнтези, национоконструирование, Чужой, Другой.

Актуализация образа богатырей в русской культуре нового времени практически сразу же связывается с процессами вторичной мифологизации и национоконструирования. К XVIII в. относится появление целого ряда волшебных-богатырских повестей, таких как «Персмешник, или Славенские сказки» М. Чулкова, «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славенских князей, содержащие историю храброго Светлосана, Вельдюзя, полотского князя; прекрасной Милославы, славенской княжны, Видостана, индийского царя; Остана, древлянского князя, Липоксая, скифа; Руса, Бориполка, Левсила и страшного чародея Карачуна» М. Попова и «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения» В. Левшина.

Однако последовательное освоение богатырской модели начинается происходить во второй половине XIX в.; как известно, именно в это время появляется профессиональное исследование былинного эпоса и более глубокое проникновение литературы в область русского фольклора. Е. Травина отмечает:

Середина XIX века, выдвинувшая объединительную чеканную формулу «Самодержавие. Православие. Народность», вытолкнула в «финал» богатырского соревнования трех богатырей, служащих верой-правдой царю-батюшке. Добрыню Никитича от дворянского сословия, Алешу Поповича от духовного сословия и Илью Муромца от крестьян. Рядом с ними или вместо них не могли стоять ни франт Чурило Пленкович, ни своевольный Василий Буслай, ни так и не



В. М. Васнецов. Богатыри (1898).

вписавшийся в «русский формат» Одихмантьевич. Дворянин, крестьянин и попович демонстрировали собой единство русской нации под скипетром «белого царя». Только вместе они олицетворяли «народ», который не уступит ни пяди своей земли и ни частицы своей души иноземным захватчикам [Травина 2008].

На этом этапе образ богатыря оказывается востребован самыми полярными полюсами русского общества, он актуален как для народнической литературы (С. С. Синегуб и др.), так и для литературы официоза; причем, и в том, и в другом случае фольклорная образность используется одинаково как способ активного моделирования народного сознания.

Завершающим моментом в процессе создания мифа о русских богатырях становится появление на рубеже веков «русского стиля», одним из проявлений которого, как известно, является широкое обращение художников к богатырской тематике (В. М. Васнецов, А. П. Рябушкин, И. Билибин, М. Врубель и др.), визуальное закрепление образа богатыря. В этом смысле показательным оказывается, с одной стороны, разрыв с существующим в лубочной традиции изображением русских богатырей; с другой, сохранение основных примет визуального образа на протяжении всего XX в.

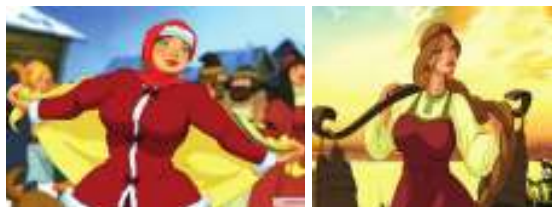
В советском дискурсе актуализация богатырской сюжетки отнесена к моменту начала реконструкции национального в середине 1930-х годов: фильмы А. Птушко «Руслан и Людмила» (1938), «Садко» (1952), «Илья Муромец» (1956), А. Роу «Кощей Бессмерт-



Иллюстрация И. Билибина к былинне «Волга» (1903).

ный» (1944). При этом основная установка на моделирование национального сознания сохраняется, но меняется целевая аудитория, в основном богатырская сюжетка оказывается ориентирована на детскую аудиторию. Отчасти именно этим может быть объяснен перенос сюжетов о богатырях во второй половине XX в. в область анимации. В мультипликационных фильмах «Добрыня Никитич» (1965), «Детство Ратибора» (1973), «Василиса Микулишна» (1975) и дилогиях «Илья Муромец (Пролог)», «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (1975–1978)¹ сохраняется выработанная ранее тенденция безусловной героизации образов богатырей, свидетельством чего становится прямое воспроизведение былинного текста («Добрыня Никитич»), его открытая стилизация (дилогия об Илье Муромце) или отсылка к былинному тексту как, например, в «Василисе Микулишне» («По мотивам русских былин»).

При этом, как и на предыдущем этапе, значимая роль отводится моделирующему потенциалу богатырской сюжетки, все больше



Женские персонажи в мультфильме «Князь Владимир» (2006).

приобретающей неопочвеннический характер. Достаточно открытым признанием этого является мультипликационный фильм «Детство Ратибора», созданный по мотивам романа В. Иванова «Русь изначальная». Кроме того дополнительным указанием на это оказывается расширение образа Другого и появление разности его стилового решения. Восточный Другой сохраняет свою значимость, однако он все более утрачивает антропоморфную природу, выступая либо символическим воплощением стихийного начала, которому противопоставлена созидательная сила богатырей, либо отождествляясь с мифологическими образами. Первый вариант реализуется предельной унификацией визуального ряда, создающей образ массы, который визуализирует деструктивную стихийность. Так, в первом фильме дилогии об Илье Муромце образ восточного Другого создается нарочитым эффектом силуэтного изображения с фиксацией «растянутого» движения, что в конечном итоге формирует визуальный образ ураганной стихии, складывающийся затем в персонафицировано зооморфный образ. Второй вариант характерен для второй части дилогии, где образ Соловья-разбойника приобретает стереотипные черты степняка, хотя и гротескно заостренные.

Однако помимо восточного Другого мультипликационные фильмы данного времени довольно четко реализуют антизападную идеологию. Отражением этого становится и картина пира князя Владимира («Василиса Микулишна»), и, что более значимо, вторая часть дилогии об Илье Муромце. Столкновению Ильи с Соловьем-разбойником здесь предшествует конфликт с Чурилой Пленковичем, который представляет собой вольную интерпретацию одного из сюжетов об этом богатыре — состязания с Дюком Степановичем в щегольстве и скачке. В фильме актуализирована первая часть сюжета, но образ малоизвестного и идеологически невыстроенного Дюка Степановича замещается образом Ильи Муромца. Более того

состязание в щегольстве трансформируется в сопоставление национальных образов: традиционному образу Ильи противопоставляется Чурила в образе французского щеголя; его несостоятельность доказывается не только бегством от русского богатыря, но и нежеланием сражаться с Соловьем-разбойником.

Новый виток интереса к богатырской тематике, обнаруживающий себя в первой половине 2000-х гг., обусловливается спецификой социополитической ситуации данного времени. Национализм постсоветского периода оказывается внутренне неоднородным, и если в 1990-е гг., несмотря на всю вариативность, националистические течения были оторваны от массовых настроений², то «... в начале 2000-х гг., когда элиты осознают перелом в массовых настроениях и начинают приспосабливаться к нему (и своими действиями его поддерживают), возникает новая ситуация для русского национализма: у него появляется надежда обрести действительно массовую опору и стать реальной политической силой. ...» [Верховский 2007, с. 20]. Массовый характер националистических настроений и их косвенное проникновение в СМИ³ создает возможность их проекций в масс-культ, свидетельством чего становится запущенная в 2003 г. студией «Мельница» «Богатырская серия» («Алеша Попович и Тугарин Змей», 2004; «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», 2006; «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», 2007; «Три богатыря и Шамаханская царица», 2010; «Три богатыря на Дальних Берегах», 2012); полнометражный анимационный фильм «Вольга и султанова жена», 2010 и фильм режиссера Е. Баранова «Соловей-Разбойник», 2012.

«Богатырская серия» демонстрирует две разноплановые тенденции: с одной стороны, налицо активное использование не только западного формата, как отмечают почти все критики, но и всех особенностей современного масс-культа, что в конечном итоге становится основой сознательной трансформации национальных образов. С другой стороны, упреки некоторых критиков в отсутствии идеологии (например, Н. Елисеева: «Я смотрел несколько полнометражных американских мультфильмов: все они ... касаются серьезных нравственных проблем. Не как морду набить Тугарину, а ... как детей воспитывать, оберегая их от опасностей ... как в «Поисках Немо»; ну или там насчет красоты, что она такое — как в «Шреке». В «Алеше Поповиче...» ничего подобного не сыщешь. «Крепкий орешек», растянутый на полный формат» [Елисеев]) представляются не вполне правомерными. Дело не



Постер к мультфильму «Князь Владимир» (2006), студия «Солнечный дом ДМ».

столько в отсутствии идеологии, сколько в ее характере, в отличие от голливудского канона с практически обязательным для него нравственно-дидактическим элементом⁴, в «Богатырской серии» доминирует национальная идеология, которая в масс-культурном формате приобретает уже не моделирующий, а транслирующий характер. Причем, это особенность не только российского варианта, подобную же ситуацию демонстрирует знаменитый французский проект «Астерикс и Обеликс».

«Богатырская серия» более чем активно отражает изменившийся формат масс-культы, ориентированный сегодня на формализацию постмодернистской поэтики, поэтому деконструкция, пародийное снижение, римейкизация становятся основными приметами данных анимационных фильмов. Римейкизация, связанная со стремлением рассказать «старую сказку на новый лад», реализуется не только в «Богатырской серии», но и в фильме Айка Ханджяна «Вольга и султанова жена», начало которого представляет собой столкновение двух визуальных традиций: фильм начинается в визуальной традиции богатырской сюжетки советского времени, которая сразу же переключается в виртуальный план (появляется кодирование зрительного ряда как картинки в волшебном котле мудреца) и благодаря этому уступает место «подлинной» истории.

В «Богатырской серии» данная стратегия репрезентирована в основном дегероизацией былинных образов. Как справедливо отмечает Е. Грачева:



Кадр из мультфильма «Три богатыря и Шаханская царица» (Богатырская серия), производство студии «Мельница» (2010).

...создатели фильма сообразили главное: сейчас зрительскую симпатию к безупречному героическому герою пробудить невозможно. Он может вызвать только скуку, переходящую в зубную боль. Чтобы справиться с инерцией казенного патристического занудства, потребен не Александр Невский (или, простите, Святой Владимир), а тот самый охлопковский увальень, который речей говорить не горазд, зато оглоблей садить умеет и обладает вечно незамутненной харизмой «простого человека»: не шибко умного и задачливого, но сильного, доброго и симпатичного. Да к тому же и влюбленного — в девушку и Родину одновременно [Грачева].

Свидетельством этого может служить разница в продвижении «Богатырской серии» и анимационного фильма «Князь Владимир» (2006). Если сопоставлять прокат, то «Князь Владимир» оказался на уровне «Добрыни Никитича и Змея Горыныча», практически не окупившись в прокате (при бюджете в 5 миллионов долларов он собрал более 150 миллионов рублей). Совершенно естественно, что коммерческий успех следующих фильмов «Богатырской серии» («Илья Муромец и Соловей-Разбойник» и т. д.) среди всего прочего объясняется серийностью, однако значимым оказывается и тот факт, что два первых «неудачных продукта» «Мельницы» наряду с ее «удачными» образцами впоследствии становятся топовыми, а «Князь Владимир», ориентированный на традиционную героинку, практически вымывается из массового сознания.

Игра на снижение в отношении традиционных образов поддерживается стратегией обнажения приемов блокбастера, появляется

открытое копирование визуальных эффектов «Матрицы», «Начала» и т. д. (ярким примером этого может служить эпизод борьбы с «силой темною» в фильме «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», где обнаруживает себя временное «замедление», обнажающее прием). Именно акцентированная вторичность всех этих приемов становится манифестацией общей деконструирующей направленности.

Вместе с тем формальная деконструкция, приобретающая тотальный характер, практически не затрагивает уровень идеологии «Богатырской серии», сводимый по преимуществу к трансляции национальных стереотипов, основу которых составляет миф о национальной исключительности. По мнению Б. Дубина, активизация и тотальность распространения данного мифа во многих слоях современной России становится ответной реакцией на травму, которую пережило «однолинейное, милитаризованное... "закрытое" общество» в момент «модернизационного "вызова"» [Дубин]. Представляется, что в этом случае следует говорить не столько о реконструкции «базового отечественного мифа» (Б. Дубин), сколько об оформлении его «двойника», продуцируемого современным массовым сознанием. В отличие от «оригинала» массовый «двойник», характеризующийся «свертыванием» смыслов и усилением реваншистской составляющей, превращается в «механизм психологической защиты и компенсации» [Дубин]. Поэтому все смысловые части базового мифа («...представления об "органическом" характере общества и его культуры, о духовном богатстве и особой нравственности национального типа человека (его простоте и искренности, нерасчетливости и непредсказуемости, душевности и верности)...» [Дубин]) не эксплицированы и даже не подразумеваются, они составляют некую внутренне недифференцированную аксиоматическую базу и, как следствие этого, утрачивают свою функцию идентификационных маркеров.

При этом на нынешнем этапе массовый вариант мифа о национальной исключительности, особенно в его медийном воплощении, учитывая необходимость ориентации на систему либерально-демократических ценностей, лишается открыто выраженной агрессивной направленности и ограничивается констатирующим характером. Комплекс же превосходства, безусловно, сохраняющий свои позиции, реализуется посредством утверждения иррационального первенства. В этом заключается разность решения богатырской темы в рамках советского и постсоветского дискурсов. В первом случае репрезентация мифа о национальной исключительности требовала



Кадры из мультфильма «Илья Муромец и Соловей-Разбойник» (Богатырская серия), производство студии «Мельница» (2007).

формирования и разрешения конфликта, что и обнаруживало себя в каждом из упомянутых мультипликационных фильмов.

Богатырская же серия оказывается практически полностью избавленной от этой необходимости: все пять фильмов характеризуются вычленением системы ложных конфликтов. С одной стороны, к ним относится традиционное противостояние богатырей и хтонических образов; с другой, противостояние богатырей и князя киевского, которое тоже имеет исключительно игровой характер. Привычные антагонисты богатырей либо полностью меняют свою природу (Змей Горыныч), либо лишаются статуса истинного противника благодаря подмене интересов. Если в образе Тугарина Змея агрессия по отношению к общему пространству Руси еще сохраняется, то Соловей-Разбойник, Шамаханская царица и Баба-Яга лишь маскируют конфликт, формирующий вокруг князя киевского. В свою очередь игровая природа последнего конфликта обнаруживает себя в «русскости» Владимира, практически все черты, свойственные ему, укоренены не столько в идеолого-государственном, сколько в национальном каноне.

Система ложных конфликтов, создающая эффект «комической деавтоматизации» (Е. Грачева), обеспечивает открытость транслирования массового варианта мифа о национальной исключительности и сопутствующего ему комплекса национального превосходства. Причем, все это достигается реанимацией традиционного набора приемов, характерных в том числе и для мультипликационных фильмов советского времени; прежде всего, конструирования образов богатырей по модели эпической гиперболизации и визуальная «минимизация» образов Других. Актуализация крымской и византийской линий связываются в «Богатырской серии» с историческим реваншем, включение же эпизода с «шаолинскими» монахами («Три богатыря и Шамаханская царица») становится примером внеисторической репрезентации мифа о национальной исключительности (своеобразным свидетельством этого является частотность обращения к данному сюжету, например, в романе Ю. Никитина «Святой Грааль»). В современном масс-культе сформировано более или менее устойчивое противопоставление образов ниндзя, с одной стороны, и «шаолинских» монахов, с другой. Если образ ниндзя чаще всего стереотипизируется как образ наемного убийцы, то сила «шаолинских» монахов обычно представляет собой проекцию их духовного совершенства. Соответственно, безусловное превосходство русских богатырей оказывается не только демонстрацией их силы, но и имплицитно содержит указание на превосходящую степень духовности, причем, последнее в отличие от образов богатырей в советском дискурсе уже не нуждается в доказательствах.

В последние годы обнаруживает себя тенденция включения богатырской модели в процесс формирования и социального «продвижения» героя нового времени. Реализацией этой тенденции может служить «Соловей-Разбойник» Е. Баранова, который практически открыто эксплуатирует две традиции: с одной стороны, фильм решен в стилистике К. Тарантино и отсылает преимущественно к его картине «Убить Билла» (в некоторых случаях это выливается почти в точные «цитаты», к таким эпизодам можно отнести сцену в баре, представляющую собой воспроизведение вестерновского «следа» в фильме К. Тарантино). С другой стороны, идеология фильма располагается в области, заданной Д. Финчером в его «Бойцовском клубе». Бунт героя, чья идентификация происходит по моделям потребительского общества (ощущение себя через бренды и статусность), приобретает в фильме Е. Баранова национальную окраску, становясь реализацией мифологемы русского бунта «бессмыслен-



Постер фильма «Соловей-разбойник» (реж. Е. Баранов, автор сценария И. Охлобыстин), производство «Ortodoks Studio» (2012).

ного и беспощадного». С этой точки зрения обращение к тарантиновской стилистике является своего рода способом переосмысления традиционного содержания данной мифологемы (свойственная стилистике К. Тарантино эстетизация насилия дает возможность более вариативного рассмотрения мифологемы). Мифологема русского бунта, помимо прямого проговаривания, кодируется еще и пушкинским «следом», который реализуется благодаря включению образа Игнатия Николаевича Кривенко, по прозвищу Молот, ассоциативно сближающегося с образом Архипа («Дубровский»).

Результатом бунта Севастьяна Григорьевича Соловьева, по прозвищу Соловей (И. Охлобыстин) и Александра Константиновича Волodarского, по прозвищу Дебет (Е. Стычкин) становится появление

новой идентификационной модели, включающей в себя социальную и архетипическую составляющую. Возможность подобной ситуации обусловлена одной из специфических примет российского масс-культуры, которую А. В. Пронькин определяет как «миф о мифе»:

...это наиболее специфичная черта российской событийности, так как внутри системы современной отечественной культуры на всех ее уровнях происходит как создание мифологических установок, так и их демифологизация. <...> Однако наблюдение мифического требует осознания его ирреальности или по крайней мере реального осмысления действительности. Но в большинстве российских месенджей у реципиента нет ощущения мифа, все воспринимается как реальность. Например, <...> американские супергерои, будь то Терминатор, Тарзан, Супермен, Человек-паук и тому подобные, имеют заведомо обозначенную нереально существующую биографию, они действуют в виртуальном фантастическом мире, обладают сверхъестественными способностями. Отечественный герой — это всегда реальный герой, в реальных условиях. Он не умеет летать, легко уязвим. Его образ буквально размыт по современной отечественной событийности. Отсюда четкая иллюзия: это не миф, это реальность. Если в западных героях можно лишь играть, то нашими можно быть [Пронькина 2009, с. 127–128].

Соответственно, конструирование героя «нового времени», с одной стороны, опирается на традицию образов, подобных Даниле Багрову («Брат» и «Брат-2»), с другой, ориентировано на реконструкцию архетипической образности, причем, последняя имеет амбивалентный характер. Образ Соловья-Разбойника, вынесенный в название фильма и определяющий имидж главного героя, представляет собой мифологическую реконструкцию культового героя А. Балабанова (только в этом виде он может быть реанимирован уже не в контексте «девяностых», а в изменившихся условиях «нулевых» годов). Однако и образный первоисточник, и его мифологическая реконструкция нуждаются в легитимации, которая и осуществляется включением богатырской модели. Она активизируется в финале фильма («Говяжьи лужок недалеко от деревни Клюево»), где зрительный ряд четко сориентирован на устойчивую «картинку» богатырского сражения: на холм перед выстроенными силами противника (в данном случае это воинские части, пришедшие на помощь внутренним войскам) вступает Соловей, начинает традиционной для подобной модели словесный поединок, затем в нему присоединяются соподвижки (причем, появляется декларативное утверждение национальной значимости этих образов через перефразирование устойчивой идеологемы — «Москва за нами»: отвечая на вопрос: «Ну вас-то / как угораздило / господин разведчик / с бандитами связаться», секретный агент отвечает Н7: «У меня за спиной / деревня / у тебя за спиной / казино / не знаю как ты / а я свой выбор сделал»⁵).



Романы-фэнтези, базирующиеся на богатырской тематике.

Все это, несмотря на присутствие «комической деавтоматизации», обеспечивает прочтение образа Соловья как «народного героя» (по свидетельству единственного персонажа оставшегося в живых после последнего эпического сражения).

Богатырская сюжетика актуализирована не только в медийном дискурсе, но и определяет значительную часть славянского фэнтези, формируя как героический, так и иронический варианты (первый характерен для произведений Ю. Никитина «Княжий пир», 1998; К. Плешакова «Богатырские хроники», 2006; отчасти Д. Янковского «Воин» («Голос булата», 1999; «Знак пути», 2005), О. Дивова «Храбр», 2006; второй — для трилогии А. Миронова «Древнерусская игра», 1999–2001; романов И. Кошкина «Илья Муромец», 2007; В. Леженда «Войны былинных лет», 2005; В. Кольчева «Три богатыря», 2004). Наиболее открытое воспроизведение богатырской сюжетки характерно для иронического варианта, где она становится объектом игры, легко сопрягаясь с авантюрной, в духе «Трех мушкетеров» А. Дюма «Три мушкетера» и сказочной традицией (В. Кольчева «Три богатыря») или стилистикой стеба и гэга (А. Миронова «Древнерусская игра», В. Леженда «Войны былинных лет»). Моделирующий потенциал данных произведений (пожалуй, за исключением «Ильи Муромца» И. Кошкина) крайне незначителен.

В противовес этому героический вариант богатырской сюжетики в славянском фэнтези характеризуется концептуальной выстроенностью и значительной смысловой нагруженностью. Богатырская модель становится одной из ведущих стратегий художественной репрезентации национального мифа в славянском фэнтези, позволяя выстроить модернизированную концепцию «русскости», которая, с одной стороны, будет характеризоваться декларативным преодолением этнического начала, а с другой, замещением традиционного культурного содержания идеологическим.

Все произведения подобного рода определяются наличием квазиисторической обусловленности образов богатырей, представляющей собой манипулирование фактом исторической прототипичности героев былинного эпоса. Благодаря этому данные образы становятся эмблематическим воплощением внеэтнического характера «русскости». Подобная стратегия обнаруживает себя в романах Ю. Никитина «Княжий пир», И. Кошкина «Илья Муромец» и в трилогии Д. Янковского «Воин». Здесь можно говорить о двух основных линиях в репрезентации подобной эмблематической функции образов богатырей. Первая связывается с образом богатырского братства, преодолевающего этическую разность: героический вариант характерен для трилогии Д. Янковского «Воин», где образ богатырского братства включает в себя Микулу, Витима, Волка, Ратибора и Сершхана. Иронический вариант реализуется в «богатырской сказке» И. Кошкина, где рассказывается история появления на богатырской заставе иудея Самсона:

— Ну, дожили, — в сердцах бросил Владимир. — Жидов на заставу берут. Самсон покраснел.
— Он не жид, — разглядывая потолок, прогудел Илья. — Он иудей. Мы его так кличем.
— А не один хрен? — удивился Владимир.
— Для нас нет, — опустил глаза встреч Владимиру Муромец. — Он нам брат меньшей и русский богатырь. Хоть и с пейсами.
— Ну, тебе виднее, — согласился Владимир. — Так что у тебя ко мне за дело, РУССКИЙ богатырь Самсон? [Кошкин 2007].

Вторая линия связывается преимущественно с образом Ильи Муромца, который с наибольшей настойчивостью подвергается этическому замещению. Активизация этого процесса перекликается с существующим в фольклористике направлением, согласно которому младшие богатыри делятся на туземных и заезжих, к последним принято относить Соловья Будимировича, Чурило Пленковича, Дюка Степановича и т. д. (все это находит отражение в богатырской версии славянского фэнтези, например, И. Кошкин «Илья

Муромец»), однако проецирование данного процесса на образ Ильи Муромца совершенно нетипично и представляет собой реализацию вполне определенных идейных комплексов. В романе Ю. Никитина «Княжий пир» Илья Муромец — наследник Хазарского каганата:

... однажды с дальних застав богатырских явился сильномогучий богатырь Илья Жидовин, прозванный Муромцем, со своими побратимами... После разгрома Хазарского каганата он перешел на службу к Святославу, кем восхищался, но в его походах участия не принимал, он-де степняк, поединщик, в толпе строем ходить не может. И Святослав отпустил защищать рубежи земли Русской. Когда Святослав погиб, Илья служил вроде бы Ярополку, хотя на самом деле так же верно и ревностно защищал кордоны своей страны, а кто там в Киеве на престоле, интересовался мало [Никитин 2006].

В романе О. Дивова «Храбр» Илья Муромец именуется Ильей Урманом (Муромец в этом случае представляет собой фонетическое искажение подлинного имени героя) и т. д. Преимущественное внимание к образу именно этого богатыря может быть объяснено акцентированием его «русскости» в массовом сознании. Подобный вариант атрибуции образа Ильи Муромца также обнаруживает себя в славянском фэнтези, примером могут служить «Богатырские хроники» К. Плешакова, в которых появляется образ Ильи как само-го «русского» богатыря:

Я всегда знал, что Илья, сам того не ведая, кормится Силой земли. Мы с Добрыней, я думаю, могли бы богатырствовать и на Востоке, и в западных странах. Илья же был привязан к Русской земле. Связь эту объяснить я не могу, потому что не остров же Русская земля, чтобы обладать особой Силой: перетекает она в другие земли. <...> ...Илье все, что начиналось за Русской землей, было тягостно и неинтересно. Слово выдохнула Русская земля свою Силу и создала любовно для себя особого богатыря [Плешаков 2006].

Трансформирование данного стереотипа с наибольшей очевидностью подчеркивает внеэтнический характер богатырства, эмблематизирующий такой же внеэтнический характер «русскости».

Идеологическое наполнение богатырская модель приобретает в проекте «Княжеский пир», включающем два романа Ю. Никитина — «Княжий пир» и «Главный бой». Идеология проекта «Княжеского пира» продекларирована в предисловии, которым предваряется роман Ю. Никитина «Главный бой». Предисловие представляет собой, с одной стороны, более или менее четкий свод правил для будущих авторов проекта; с другой, обнажает его идеологию — создание мифологического симулякра:

В мире три вершины легендаристики. Двор короля Артура, монастырь Шао-Линь и двор князя Владимира. Двор короля Артура прославился рыцарями Круглого стола, монастырь — странствующими монахами-бойцами, а князь, оставшийся

в былинах как Красно Солнышко, известен пирами, на которые сходились семьдесят «сильногогучих богатырей» и сотни богатырей попроче. Но если о короле Артуре выходили и выходят постоянно романы, фильмы, комиксы, а монастырь растиражирован в полусотне фильмов, то киевскому двору не повезло. О нем писали и пели в древние времена, однако... современный читатель России лучше знаком с циклом о короле Артуре, с легкостью опишет внешность орков, троллей, эльфов, гномов, но тупо смолчит, когда спросят о лешем или пещиладце [Никитин 2006].

Здесь же оговаривается особенность положения романа «Княжий пир» в рамках всего проекта, акцентированная разностью звучания: «Княжий пир» — «Княжеский пир». Относительно интересующего нас вопроса это раскрывается в большей тематизации, а не проблематизации богатырской модели. «Главный бой» даже по сравнению с другими романами Ю. Никитина представляет собой некую мозаику, составленную из уже используемых писателем сюжетных схем и моделей. В этом смысле примечательно дублирование сюжетных и образных схем в романах «Святой Грааль» и «Главный бой», второй роман дублирует образную пару сэра Томаса Мальтона Гислендского и Ярославы, причем, английский рыцарь трансформируется в русского богатыря без какой бы то ни было образной перекодировки. Соответственно содержание богатырской модели в этом случае подстраивается под утверждаемый масс-культурный канон, хотя некоторые особенности интерпретации данной модели в первом романе проекта все же сохраняются.

В «Княжем пире» по сравнению с проектом «Трое из леса» происходит частичная реабилитация богатырской модели: оппозиция «богатырь — калика» замещается оппозицией «истинного — неистинного» богатырства. Реабилитация связывается с авторской концепцией, основу которой составляет идея Новой Руси. В начале романа оппозиция «истинного — неистинного богатырства» аранжируется в традиционном фольклорном ключе, свидетельством этого становится включение сказочного мотива волшебной чаши, выступающей способом проверки богатырской доблести. Причем, никитинский роман, как и в большинство произведений славянского фэнтези, отличает обостренная эклектика, поэтому образцом «неистинного» богатыря является Фарлаф, а одним из «истинных» богатырей оказывается Ратмир.

Однако доминантная идея Новой Руси предполагает, с одной стороны, усиление тенденции квазиисторизации, именно поэтому первым образцом истинного богатырства становится князь журавлевцев, поэтому же значение образов былинных богатырей оказы-

вается в значительной степени редуцированно. Как это часто бывает в произведениях Ю. Никитина подобная редукция объясняется взаимоналожением нескольких художественных моделей; в данном случае идейная составляющая романа, презентующая процесс становления и развития Новой Руси, идеологом которого выступает князь Владимир, ориентирована на перекодировку мифологических/былинных элементов в исторические, а точнее квазиисторические. Именно поэтому былинные богатыри отодвигаются на периферию повествования, в начале романа превращаясь практически во внесюжетных персонажей («Илью Жидовина бы, прозванного Муромцем, сюда, мелькнула мысль. Тот не любит этих разряженных, мигом бы обломал рога. Супротив него богатыря нет... Но Муромец сейчас на дальней заставе богатырской. Семь суток скакать до Киева без отдыха. <...> Добрыня мог бы справиться, но тот либо в Новгороде, либо тоже с Муромцем на заставе. А Лешак, поповский сын, сам не справится. Да тоже сейчас на заставе, от Муромца не отходит...» [Никитин 2006]), а в дальнейшем, образуя самостоятельную сюжетную линию, которая не подвергается романизации. В романе воспроизводится традиционный былинный сюжет об убийстве Ильей Муромцем собственного сына. Для сравнения, этот сюжет появляется в «Богатырских хрониках» К. Плешакова, но там он полностью романизован, чему способствует явная субъективизация повествовательной формы, вычленение и нарративное оформление точек зрения Ильи Муромца, Алеши Поповича и Добрыни Никитича.

Экспансия идейной составляющей романа в былинную сюжетку еще более отчетливо обнаруживает себя в отношении образа Алеши Поповича. В романе выделяется два основных эпизода, наиболее полно презентующих данный образ: первый из них связан с моментом рождения богатыря, второй — с его победой над Тугарином Змеем. Первый за счет подчеркнутой детализации реализует тенденцию историзации былинного материала: Алеша Попович (примечательно, что в романе он чаще всего именуется Лешаком, тем самым подчеркивается дистанция между ним и былинным прототипом) объявляется сыном царьградского священника, привезенного княгиней Ольгой, бывшего воина, убитого в день рождения ребенка. Второй эпизод демонстрирует перекодирование идеологической составляющей былинного материала. Основу былинного противостояния составляет оппозиция «свой — чужой», которая и мотивирует поединок героев. В романе Ю. Никитина поединок получает внешнюю и внутреннюю мотивацию, выделение которых

связано с обыгрыванием образа Чужого / Другого. Внешней причиной конфликта Лешака и Тугарина становится провокативное поведение последнего, которое с точки зрения самого богатыря и окружающих бояр ассоциируется с чуждостью, нецивилизованностью и варварством героя. Иными словами, внешняя мотивация сохраняет былинную обусловленность конфликта, лишь несколько приглушая конфессиональный компонент:

Тугарин звучно икнул, поспел, ухватил грязной жирной пятерней край скатерти, задрал ее так, что посуда перевернулась, звучно высморкался, с удовлетворением оглядел то, что выдул из ноздрей, а то, что осталось на пальце, брезливо вытер о нарядную одежду соседа справа, знатного и разодетого, как индийский петух, Лешака, поповского сына [Никитин 2006].

Одновременно традиционная архаичная модель противопоставления «своего — чужого» становится формой выражения идеологии Новой Руси. Коррекция связана с выделением рефлектирующего взгляда князя Владимира:

Тугарин словно дразнит нарочито: облоданную кость швырнул не под ноги, а на середину стола, звучно взрыгивал, икал, вытирал жирный рот краем белоснежной скатерти, еще даже не залитой вином. Владимир накалился и сам, красная волна гнева уже начала застилать глаза. Чуть было не грюкнул люто, что посади свинью за стол, она и ноги на стол... но вдруг память ехидно подсунула картинку, когда он с одним таким же наемником обедал в доме одного знатного вельможи Царьграда. Там было настолько возвышенно и чинно, а на них смотрели, как на ползуверей, что оба, не стовариваясь, начали себя и вести так, как того ждали от диких варваров: чавкали погромче, гоготали, хватили руками лучшие куски даже с блюд других гостей, сморкались в скатерть, чего этот детина еще не делает... [Никитин 2006].

С одной стороны, размышления Владимира репрезентируют новый статус Руси как цивилизованного государства, противостоящего варварству, именно с этим связано косвенное соотнесение с Царьградом. С другой, еще более значимым становится утверждение идеологии Новой Руси в вопросе отношения к «чужому». Роль декларации подобного изменения выполняет устойчивое наименование Тугарина Змея: в былине появляется вполне типичное для литературы данного времени определение — «Собака Тугарин Змеевич», становящееся формой выражения крайнего неприятия Другого. Ю. Никитин, формально следуя былинному источнику, полностью его перекодирует; Алеша Попович во время поединка именует Тугарина «свиньей» — Убью!.. Защищайся, иначе зарежу, как свинью, кем ты и являешься!), однако это оказывается воспроизведением внешней точки зрения («...Владимир понял, что если он даже из хазар, то из тех, которые нарушили обет не есть

свинину, из-за чего оставшиеся верными обету хазары называют их презрительно хазерами, то есть свиньями»), в финале поединка подобная мотивация оскорбительной формулы еще раз повторяется: «— Дурак, — прохрипел Попович. Горло болело так, что он едва выглатывал сквозь него слова. — На этот раз я тебя забил... В нашем селе так забивают кабанов... и хазеров...» [Никитин 2006].

В рамках идеологии Новой Руси манифестируется более сложная градация Своего — Чужого — Другого; происходит это не только благодаря актуализации национально-имперского взгляда, приходящего на смену родовидной идеологии («...он сам совсем недавно так считал... и даже делал. Это поляне — свои, а всякие там древляне, вятичи, углич, дрягва — их можно, их нужно...» [Никитин 1999]), но и дифференциации Чужих и Других. Отражением первого становится образ Тугарина, чуждость которого оказывается результатом деградации его собственного племени:

— Как я слышал, твое племя в самом деле очень древнее... Оно преуспело в магии, познании движения звезд. Но что заставило таких, как ты, взяться за оружие? Тугарин отмахнулся с пренебрежением:

— Что дало знание звезд нашим мудрецам? <...> Что они знают о жизни?.. Они забыли ее вкус. Разве не самое великое — чувствовать горячую кровь в жилах, видеть свою удачу и ловкость, мчаться по степи на горячем коне, врываться в села земледельцев, жечь дома, убивать мужчин, насиловать женщин? [Никитин 2006].

Однако наряду с этим в том же эпизоде появляются образы Других, роль которых отведена послан и представителям других народов («длинноволосые викинги», «узкоглазые широкоскулые богатыри»); именно они становятся не просто свидетелями, но и судьями изменений, происходящих на Руси.

Редукция былинного компонента обусловлена еще и тем, что идейное наполнение «Княжьего пира» также может быть реализовано только в герое романного типа. В этом смысле особо примечательна эволюция главного героя — Залешанина. В начале романа данный образ реализует тип трикстера, свидетельством чего становится как характеристика жреца Белояна, которая вводит в повествование образ героя («— На заднем дворе подле оружейной. Там сейчас как раз держат Залешанина. Того самого, что из-под стоячего подошвы выпорет, а лежачего разденет так, что тот не заметит... Так говорят. Но и такие попадают!») [Никитин 2006]), так и диалог князя Владимира со стражниками, стерегущими Залешанина :

Владимир оглянулся на Белояна:

— Видишь, что у меня за воины? Втроем одного стерегут! А тот, поди, не только за семью засовами, но и к стене прикован. А то и вовсе связан по рукам-ногам... Белоян поморщился, а старшой сказал с обидой:

— Обижашь, княже! Это же сам Залешанин!.. Ну, тот самый... Его и в туе не влупишь, и в ложке не поймашь. Попался как-то по дурусти или пьянке, теперь не упустишь бы. Непростой человек! Говорят, глаза отводить умеет, черной кошкой перекидывается [Никитин 2006].

Однако последующая эволюция героя укладывается в «основную фабулу» (К. Кларк) соцреалистического романа⁶ (активизация данной образной модели вполне объяснима, если учитывать, что первый роман Ю. Никитина «Огнепоклонники» был написан в жанре производственного романа): тип трикстера уступает место герою идеологу. На протяжении всего повествования идея Новой Руси становится для Залешанина все более значимой, пока не превращается в императив его существования. Кульминацией данного процесса выступает финал романа, демонстрирующий завершение этого процесса: Залешанин соглашается на добровольную искипительную жертву⁷.

Мифологический мотив добровольной жертвы достаточно частотен для фэнтези, начиная с «Властелина колец» и заканчивая «Гарри Поттером»; как правило, в этих случаях активизируется мифологический, а чаще евангельский семиотический код. Иными словами, мотив добровольной жертвы остается в рамках мифологического сюжета, не участвуя в создании исторических и национальных смыслов. В противовес этому в романе Ю. Никитина актуализируется не мифологическая составляющая данного мотива, а идеологическая: добровольная жертва становится не способом разрешения антинормы Добра и Зла, а выполняет функцию, сопоставимую с той, которую этот мотив выполняет в «фабуле» соцреалистического романа, где герой, приносящий себя в жертву общему делу, способствует консолидации своего мира.

В данном произведении наблюдается практически открытое воспроизведение подобной модели, акцентирование которой происходит благодаря включению сюжетного мотива предательства: Залешанину предсказывают гибель от рук князя Владимира, правдивость предсказания подчеркивается еще и тем, что Залешанин становится обладателем одного из трех волшебных предметов — ножа богини Табиты — дополняющего кольчугу Перуна и небесный меч, которые находятся в руках Владимира. Однако знание этого не мешает герою закрыть князя собой: «Ножи одновременно выскользнули из рук. Бросок был настолько быстрым и сильным, что Залешанин скорее угадал направление, чем увидел: один нож в князя, другой — ему в сердце! Он вскинул щит, чувствуя, как тот сам охотно дернулся



Иллюстрации художника А. Ворониной к роману А. Плешакова «Богатырские хроники» (2006).

вверх, закрывая от ножа, а сам он, понимая, что делает непоправимую глупость, дичайшую и непонятную, бросился в сторону, успел ощутить сильный удар в грудь, вскрикнул от боли и упал к ногам князя, которого закрыл своим сердцем» [Никитин 2006]. Мотивацией этого поступка становится осознание сверхидеи, причем, данная сверхидея преобразует и действия самого Владимира, отменяя намеченное предательство.

Таким образом, востребованность богатырской сюжетики как в современном медийном дискурсе, так и в славянском фэнтези в значительной степени обусловлена ее смысло- и структурообразующим потенциалом в процессе нациокопирования. При этом богатырская модель не только выступает в качестве транслятора массового варианта мифа национальной исключительности, но становится способом легитимации национально-идеологических построений сегодняшнего дня. Реализация же всех этих функций в отношении аудитории, очень активно включающей в себя тинейджеров создает возможность активного моделирования сознания, некоторых случаях формируя модель личностной идентификации.

Примечания

¹ Особое место в этом ряду анимационных фильмов занимает мультфильм Ю. Норштейна «Сеча при Керженце» (1971), стилистика которого открыто ориентирована на древнерусскую фресковую живопись и миниатюру. При этом визуальный ряд достраивается особым музыкальным решением, основу которого составляет музыка Н. А. Римского-Корсакова

² По замечанию А. Верховского, «...определенная массовая поддержка у националистов была и в 90-е годы, но она неуклонно снижалась, что было видно хотя бы по их результатам на выборах. ... <их. — Т. Б.> идеи было довольно затруднительно сделать популярными: слишком многих отталкивали любые внешние ассоциации с фашизмом, большинство не воспринимало архаичные черносотенные идеи или авангардные неоевразийские. Даже сама идея, что "национальные проблемы" — это главное, что это важнее других социальных проблем, не усваивалась людьми... <...> Соответственно, идеологические течения и политические формы русского национализма погружались в кризис» [Верховский 2007, с. 17].

³ «Речь не идет о сознательной пропаганде. Просто именно тогда в СМИ стало появляться много явно интолерантных статей, первые заметные «подвиги» наци-скинхедов обсуждались с любопытством, а например, по поводу знаменитого погрома на Царицынском рынке в Москве осенью 2001 года по ТВ можно было услышать, что большинство опрошенных граждан не так уж осуждает погромщиков. Наконец, в 2002 году в региональных избирательных кампаниях ЛДПР можно было заметить достаточно широкое использование этноксенофобной риторики, вытесненной, казалось, в маргинальные круги» [Верховский 2007, с. 19].

⁴ Так, например, одной из важных проблем социального плана, решаемых в современной голливудской анимации становится реализации мультикультурной концепции Другого. Это определяет три первые части «Шрека», первую часть «Кунг-Фу Панда» и т. д.

⁵ Следует, однако, отметить, что фильм Е. Баранова отмечен той же самой «комической деавтоматизацией», которая характеризует и «Богатырскую серию». Свидетельством этого становится последовательное обыгрывание, чаще всего в сниженном контексте устойчивых мифологем и идеологем. Это касается рассуждений Изабеллы Юрьевны Папаяни, по прозвищу Прима (О. Фандера) о русском бунте, последней реплики командующего воинской операцией по уничтожению Соловья — «Поехали» и т. д.

⁶ К. Кларк, рассматривая в качестве структурообразующего начала основополагающей фабулы соцреалистического романа диалектику стихийного и сознательного, отмечает, что роль положительного героя «состоит в символическом примирении диалектического противоречия между силами стихийности и сознательности» [Кларк 2002, с. 120].

⁷ Подобная эволюция героя может быть соотнесена с одним из вариантов былинного извода о ссоре Ильи Муромца и князя Владимира — «Никита Заолешанин», в котором главной причиной ссоры становится ситуация неузнавания князем Ильи Муромца. Илья называется Никитой Заолешаниным, его недовольство приемом при дворе князя киевского («Не сядил его Владимир со боярами, / Садил его Владимир с детьми боярскими») выливается в поединок с богатырями Владимира. Иными словами, потенциально сюжет былины содержит указание на трикстерскую природу Никиты Заолешанина.

Источники

Копкин И. Илья Муромец. М.: Язуз, 2007. URL: <http://www.rulit.net/tag/fantasy/iIya-muromec-get-226007.html> (дата обращения 14.03.2013).

Никитин Ю. Главный бой. М.: Эксмо, 2006. URL: <http://vsya-literatya.ru/hydroj-litra/fantasy/244-yutij-nikitin-knyazhij-pir.html> (дата обращения 14.03.2013).

Никитин Ю. Княжий пир. М.: Эксмо, 2006. URL: <http://vsya-literatya.ru/hydroj-litra/fantasy/244-yutij-nikitin-knyazhij-pir.html> (дата обращения 14.03.2013).

Плешаков К. Богатырские хроники. М.: Альфа-книга, 2006. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3068615> (дата обращения 14.03.2013).

Исследования

Верховский А. Идеиная эволюция русского национализма: 1990-е и 2000-е годы // Верхи и низы русского национализма: сб. ст. / сост. А. Верховский. М.: Центр «Сова», 2007.

Грачева Е. Новые времена Константина Бронзита [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/novye-vremena-konstantina-bronzita/> (дата обращения 14.03.2013).

Дубин Б. Зеркало и рамка: национально-политические мифы в коллективном воображении современной России [Электронный ресурс] // Знание — сила. 1999. № 9/10. URL: http://wsyachina.narod.ru/social_sciences/myth_7.html (дата обращения 14.03.2013).

Елисеев Н. Алеша Попович и Тугарин Змей [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/author/eliseev> (дата обращения 14.03.2013).

Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

Пронькина А. В. Национальные модели массовой культуры США и России: культурологический анализ: монография. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2009.

Травина Е. Миф о трех богатырях: творение Российской империи [Электронный ресурс] // Нева. 2008. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/12/tr9.html> (дата обращения 14.03.2013).