

**УТОПИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ПОВЕСТИ О. МИНКИНА  
«ПРАЎДЗІВАЯ ГІСТОРЫЯ КРАІНЫ ХЛУДАЎ»**

Повесть О. Минкина «Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў» относится к такой жанровой разновидности, как повесть-антиутопия. Однако данное произведение обладает рядом черт как утопического, так и антиутопического характера. Во-первых, сама «краіна» – это поселок городского типа, поскольку является *«невялікім мястэчкам, забудаваным драўлянымі хацінамі і аднапавярховымі камяніцамі й абнесенае Высокім квадратным парканам»* [Мінкін 1994]. Писатель предпринимает довольно нестандартный ход, предваряя «Праудзівую гісторыю Краіны Хлудаў» графическим планом Хлудии, что больше свойственно для авторов произведений фантастико-приключенческого характера. В сотне шагов от Высокого квадратного забора параллельно ему проходят четыре улицы: Верности, Тонких-до-Невидимости намеков, Цветных мыслей и Туманного парадокса. На пересечении двух первых находится кабачок «Грукат сэрца», где жители проводят время за приятными беседами, попивая свой любимый напиток «Горкі палын», а на пересе-

чении двух последних – здание Фабрики-кухни парадоксальных идей (так называемой Хлудской академии). Кроме того, в городе есть Пруд. Стремление к геометрической завершенности приводит к тому, что автор воспроизводит модель архаичного города, образующего квадрат (как, например, и Амарот у Т.Мора). При этом само городское пространство и заполняющие его объекты наделяются определенным смыслом, что следует из их достаточно красноречивых названий. Во-вторых, город как элементарная модель пространственной утопии в «Праўдзівай гісторыі Краіны Хлудаў» характеризуется ахронией, когда «...независимо от того, идет ли речь об идеальном изначальном или конечном состоянии, происходит остановка времени, возникает вневременное пространство, находящееся в противоречии со “стадиальными” прыжками времени» [Гюнтер 1991]. У О.Минкина Хлудия пребывает в состоянии пространственно-временного коллапса, являя законченную модель универсума – не идеальную, но самодостаточную, ибо кроме Хлудии ничего больше не существует. Так, однажды утром обыватели обнаружили между бревен Великого квадратного забора тонкую щель, которая вилась по его периметру, образуя замысловатые, похожие на кабалистические знаки: *«Зазіртуўшы ў шчыліну, можна было ўбачыць напаяўпразрыстую густую вадкасць, якая, аднак, не знаходзілася ў стане спакою й несутынна пульсавала. Што гэта было, вызначыць так нікому й не ўдалося. Але самае дзіўнае было тое, што з краёў шчыліны сачылася жаўтлявае вадкае рэчыва, і неўзабаве ўздоўж паркану ўтварыліся бурштынавага колеру лужыны з прыемным і зваблівым пахам «Горкага палыну»* [Мінкін 1994]. Примечательно, что средоточием этой мини-Вселенной является «куфар» Болмата Самасуя. Трудно предполагать, насколько автор знаком с «Топографией» К.Индикополова, но именно последний предложил сундук в качестве модели мироздания.

В отличие от героев утопических произведений герои повести О.Минкина живут в странном, фантазмагорическом мире, субстанционально враждебном человеку. В художественном моделировании автор опирается прежде всего на традиции социальной сатиры Дж. Свифта, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.Франса и др. Например, конец Хлудии практически аутентичен трагическому финалу щедринской «Истории одного города». Однако в противоположность мистическому *Оно*, ниспосланному свыше глуповцам за грехи (которые, очевидно, заключаются в их податливости и потаканию бесчинствующим градоначальникам), в повести О.Минкина возникает языческий образ огня. Неизвестно откуда взявшийся и в одночасье охвативший по периметру забор, он предстает не очистительным символом, а провозвестником Апокалипсиса, поскольку в мировосприятии Хлудов «Высокі квадратны паркан» имеет не интровертную, а экстравертную природу (то есть функционирует не в качестве средства заточения хлудов на определенной территории, а напротив – защищает их от небытия, существующего по другую сторону). Так, у О. Минкина «история прекратила течение свое» следующим образом: *«На вуліцы Туманнага парадоксу стаяў велізарны натоўп хлудаў і хлудак...*

*Некалі зацятыя ворагі, ахспленыя жахам, глядзелі ўгору, куды ўзьнімаўся дым і адкуль спускалася чорная хмара. І хоць агонь разгараўся, рабілася ўсё халадней і халадней. Рантам нябачаныя ніколі раней чорныя птушкі з вогненнымі глугамі, абганяючы адна адну, імкліва пранесліся ў небе, пакідаючы пасьля сябе агністыя сляды. І квадрат хлудзкага неба, сьпярэшчаны траекторыямі лёту злавесных птушак, у момант зрабіўся падобны да агромістых кратыў. І тады штосьці загуло й разам сьціхла: гэта абрынуўся Высокі квадратны паркан. Як хваля, лінула на Краіну Хлудаў нейкая вязкая цякоміна, усё патанула ў каламутнай крутаверці, і ніхто не ўратаваўся. Толькі шалёныя віры раз-пораз зьяўляліся й зьнікалі з хісткай раўніны цёмнага мора...» [Мінкін 1994].*

Сиротство и заброшенность – основные категории, характеризующие бытие хлудов. Физическая и духовная пустота, культурный вакуум, в котором оказались герои повести, подчеркивается автором и на языковом уровне: создаются лексические дублиеты («праспект Маралістых-Эквілібрыстых», «бульвар Абяцанкаў-цацанкаў»), а также в именах правителей – «Цмок Калывок» и «Хіцер Зміцер»), где вторая рифмующаяся часть семантически девальвирует всю конструкцию (по аналогии с «шашлык-машлык»).

У читателя провоцируется ощущение псевдоисторизма (исторические и литературные аллюзии, возникающие вне действительного исторического контекста произведения), характерное для произведений антиутопического характера. В частности, образ иностранца Шампанского является антитезой образа Миханла Самуэльевича Паниковского – «человека без паспорта» из романа И.Ильфа и Е.Петрова «Золотой теленок». Несмотря на то что Шампанский родился и вырос в Хлудии, он является подданным другого государства (сама держава, правда, не конкретизируется, поскольку в природе не существует). Заграничный паспорт для Шампанского превращается в своего рода символ иного, более совершенного бытия; для хлудов же он становится опознавательным знаком в системе координат «свой-чужой», маркируя последний. Даже его фамилия диссонирует с другими (Цмок Калывок, Хіцер Зміцер, Круцель Манцель, Цьвінтарэй), что подчеркивает праздничность и веселье того несуществующего инобытия в противоположность угрюмому и безрадостному существованию хлудов. Когда усиливается очередная кампания по выдворению Шампанского из страны, он проверяет, на месте ли его паспорт, и, бережно поглаживая, повторяет слова диссидентствующей советской интеллигенции 70–80-х гг. прошлого века: «*Надо ехать!*» (хотя самому Шампанскому некуда ехать в принципе, но иллюзорная возможность выбора создает у героя ощущение псевдосвободы, что позволяет ему мириться со своим положением). Предельная социальная обобщенность этого образа позволяет по-разному интерпретировать его политический и национальный имидж: как акулы империализма, коммуниста, собственно иностранца, инородца, конкретно – еврея и т.д. Так, в Хлудии был издан «...гістарычны эсэі Вуха Перакідніка, прахвэсара ФКПІ, у якім "тысячагадовыя беды хлудзкага

нарооу трактаваліся як вынік дзейнасці таямнічай арганізацыі, на чале якой стаяў інашаземец Шампанскі. Тая арганізацыя была нават больш старажытная, чым сама хлудзкая дзяржава, і Шампанскі яшчэ ў тыя спракаветныя часы быў ейным Вялікім Магістрам. Менавіта яму належыў і вельмі двухсэнсоўны гонар, вынаходства "Горкага палыну", улюбёнага трукка хлудаў» [Мінкін 1994]. Легко угадываемыя історычныя асоцыацыі (в частности, кто именно спол Россню или козни какогo конкретно заговора плетутся в мире) в действительности отражают извечное стремление человека искать причины собственных неудач вовне, ибо в том, что мы несчастны, может быть виноват кто угодно, кроме нас самих.

Утопическая модель мира, изображенная О.Минкиным в повести «Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў», адекватна художественной модели классической антиутопии (Е.Замытина «Мы» и О.Хаксли «О, дивный новый мир»), в которой важную роль играет сатира.