

Ю.А. СЕДИНИНА-БАРКОВСКАЯ

**АНТИЧНЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ЭПОПЕЕ
АНДРЕЯ ВАЛЕНТИНОВА «ОКО СИЛЫ»
(трилогия «1937–1938 годы»)**

Рассматривается влияние античной мифологической традиции на творчество одного из наиболее интересных современных писателей-фантастов – А. Валентинова (Шмалько). Анализируется использование автором элементов мифа об Орфее. Особое внимание уделяется интерпретации античных мифологем загробного мира и их функции в структуре произведения.

The article deals with the influence of antique mythological tradition on the works of one of the most interesting fantasy writers – A. Valentinov (Shmalko). It analyses the use of the elements of the Orpheus myth by the author. Special attention is paid to the interpretation of antique mythologems of the Underworld and their functions in the structure of the work of literature.

Украинский писатель Андрей Валентинов наиболее интересных представителей «харьковской школы» современной русскоязычной фанта-

стической литературы. Его перу принадлежат более тридцати романов, некоторые из них написаны в соавторстве с такими ведущими авторами указанного жанра, как Д. Громов и О. Ладыженский (псевдоним – Г.Л. Олди), обладателями титула «Лучший писатель-фантаст Европы-2006», лауреатами многих международных литературных премий. В свою очередь, А. Валентинов также лауреат ряда премий в области фантастики и литературной критики, выступает в роли теоретика современной фантастической литературы.

Историко-фантастическая эпопея «Око Силы», включающая девять романов и написанная в начале девяностых годов XX в., является дебютом А. Валентинова в качестве романиста. Структурно цикл разбит на три трилогии: первая – «1920–1921 годы» включает романы «Волонтеры Челкеля», «Страж Раны» и «Несущий Свет»; вторая – «1937–1938 годы» – романы «Ты, уставший ненавидеть», «Мне не больно...» и «Орфей и Ника»; третья – «1991–1992 годы» – романы «Преступившие», «Вызов» и «Когорта». В последние несколько лет автор вновь обратился к данному циклу: были написаны романы «Царь-Космос» и «Генерал-марш», которые должны войти в четвертую трилогию («20-е годы XX века»).

А. Валентинов успешно работает в жанре социально-философской и психологической фантастики, однако большая часть его произведений, в том числе и рассматриваемый цикл, относится к такой специфической разновидности фантастического романа, как «криптоистория» (древнегреч. *κρυπτός* 'скрытый', 'тайный'), основанной на фантастическом допущении, что реальная история человечества отличалась от известной нам, но была забыта, скрыта или сфальсифицирована. Криптоистория описывает псевдоисторические события, оставшиеся неизвестными, предлагает читателю иные мотивировки реальных исторических событий, а также показывает участие в них неких сверхъестественных сил. Данный термин был введен в современное фантастиковедение Д. Громовым и О. Ладыженским. Наряду с А. Лазарчуком, М. Успенским и В. Звягинцевым А. Валентинов является одним из первых современных русскоязычных фантастов, разрабатывающих указанный жанр, причем писателю несомненно помогает специальное историческое образование (А.В. Шмалько – кандидат исторических наук, доцент Харьковского университета).

Следует отметить, что каждая трилогия эпопеи А. Валентинова «Око Силы» сохраняет собственную стилистику. Первая содержит многие жанровые особенности приключенческого романа в духе Ж. Верна, Л. Буссенара или М. Рида, в третьей наглядно прослеживаются сказочные элементы. Аллюзийный план второй трилогии («1937–1938 годы»), фактически написанной ав-

тором позже остальных и соответственно более зрелой в художественном отношении, чрезвычайно богат. Основным источником аллюзий и реминисценций – соединение в художественном мире А. Валентинова мотивов произведений и биографий таких знаковых фигур, как М. Булгаков, Ю. Домбровский, О. Мандельштам. На этом масштабном фоне менее заметны ассоциации, связанные с образами и мотивами античной мифологии. Тем не менее данный аспект играет значительную роль в поэтике указанного произведения. Возможно, именно соприкосновение с античностью для героев романа становится своеобразным символом исчезающей интеллигентности. Культурно-исторические реалии эпохи античности сосредоточены по преимуществу вокруг существующей в реальности романа подпольной организации, занятой спасением жертв репрессий. Члены данной организации носят «античные» имена: Марк, Флавий, Орфей. Очевидно, в силу мифологического происхождения псевдонима именно Орфей – один из центральных персонажей трилогии Юрий Орловский – оказывается особенно тесно связан со своим прототипом. Орфей – легендарный фракийский певец, магическая сила песен которого была столь велика, что певец мог укрощать диких зверей или приводить в движение деревья и скалы (Эсхил, «Агамемнон», 1629; Еврипид, «Ваханки», 564). Особенно знаменит миф о спуске Орфея в мрачное царство Аида в поисках любимой жены Эвридики, умершей от укуса змеи. Тронутый мольбами певца Аид согласился отпустить Эвридику, но запретил Орфею оглядываться на жену прежде, чем тот вернется домой. Орфей нарушил запрет, и Эвридика навсегда исчезла в царстве смерти (Вергилий, «Георгики», IV; Овидий, «Метаморфозы», X). Впрочем, один из соратников Юрия по тайной организации писатель Бертяев (прототипом данного образа во многом послужил М. Булгаков) старается освободить Орфея от мифологического антуража, называя его не певцом, а врачом, спасавшим людей от психической эпидемии при помощи слова, а не насилия. Достоверных сведений как о психотерапевтической деятельности Орфея, так и о самом факте его существования не сохранилось. Следует отметить, что Гомер, упоминая о другом фракийском певце Тамире («Илиада», II, 595), никакой информации об Орфее не предоставляет, все упоминания носят более поздний характер. Однако некоторые античные источники указывают на благотворное влияние песен Орфея на души людей. Александрийский поэт Аполлоний Родосский рассказывает, что только Орфей своим пением сумел усмирить ссорящихся героев, плывущих за золотым руном («Аргонавтика», I, 512–512). Также мы находим упоминание о том, что Орфей убеждал фракийских мужей в пагубности жертвенных убийств, в связи с чем от-

казывал в почестях Дионису и проповедовал другие священные таинства, причем эти проповеди возымели положительное действие: *Из поэтов полезны бывали всегда благородные сердцем поэты. // Совершение таинств открыл нам Орфей, запрещая пролитие крови* (Аристофан, «Лягушки», 1031–1032. Перевод под ред. Ю. Шульца). В более позднее время Орфей считался жрецом, первоначальным основателем мистического учения орфиков, возникшего в VI в. до н. э., причем ему приписывалось авторство различных мистических сочинений и обрядов. Таким образом, орфиками данный персонаж воспринимался как личность, абсолютно отличная от певца.

Орфей-Орловский переживает спуск в ад и когда пишет книгу о сталинском режиме, и когда сам становится заключенным, однако реальное посещение царства Аида в поисках души любимого человека выпадает на долю подруги Орловского Виктории Николаевны (образ, вобравший в себя некоторые черты булгаковской Маргариты, тогда как сам Орловский ассоциируется с Мастером), носящей имя еще одного мифологического персонажа – греческой богини победы Ники. Указанный эпизод романа А. Валентинова «Орфей и Ника», связанный со спуском героини произведения в загробный мир, носит сложный символический и аллюзийный характер. Следует отметить, что древнейшие воззрения людей, населявших Грецию, на обиталище человека после смерти весьма противоречивы, и уже античным мифографам пришлось проявить определенную смелость и изобретательность, чтобы объединить их в подобие целостной системы. Однако, как и подобает интересному и самобытному автору, А. Валентинов не копирует слепо античные образцы, а, используя элементы древних и современных воззрений, создает собственную модель даже не столько прибежища человеческих душ, сколько первых подступов к нему. Варфоломей Кириллович, один из персонажей романа, чьи оценки, согласно авторскому замыслу, способны претендовать на безоговорочную истинность, справедливо замечает: *Каждый видит край сей по-своему... Мы ведь и мир божий по-разному представляем. Вы увидели так, другой – иначе. Не сие важно...* (Валентинов 2001, 596).

В то же время некоторые традиционные элементы античной системы мастерски вплетаются автором в ткань его произведения. Одним из таких элементов можно считать картину странного леса, окружающего дорогу, по которой движутся люди-тени: *За окном темнел лес, огромный, бескрайний. Черные, еще не покрытые листвой кроны еле заметно покачивались от ветра. ...В нем не было обычных просек, он стоял глухой, тихий, какой-то чужой. Все деревья одинаковой высоты, ни молодого подлеска, ни кустов. ...Огромные деревья поросли седым*

старым мхом, между стволами плавали ключья сизого тумана, земля была покрыта слоем гниющей ломкой листвы (Валентинов 2001, 593). В подтверждение наличия подобного леса в античной модели загробного мира мы можем сослаться на утверждение греческого историка II в. н. э. Павсания, что, когда умершие спускаются в Аид, они минуют рощу из черных тополей («Описание Эллады», X, 28, 1). Однако нам кажется, что наибольшее влияние на А. Валентинова оказали картины царства мертвых, созданные Вергилием. Особенно важно наличие подобной рощи при описании спуска в Аид Орфея, представленное в «Георгиках»: *В рощу отважно проник, омраченную тенью жуткой...* (IV, 468. Перевод С. Шервинского).

В «Энеиде» мы находим не только фактическое упоминание странного леса, но и выразительный образ, точно передающий ощущения живого человека, находящегося на пути в царство мертвых: *Шли вслепую они под сенью ночи безлюдной, // В царстве бесплотных теней, в пустынной обители Дита, – // Так по лесам при луне, при неверном свете зловещем, // Путник бредет, когда небеса застилает Юпитер // Темной тенью и цвет у предметов ночь отнимает* (VI, 268–272). Приведенное сравнение кажется нам интересным не только яркостью эмоционального восприятия, но и передачей светотеневой картины загробного мира, совпадающей с авторским видением А. Валентинова: *За окном вместо черной мглы вставало серое утро. Ночь кончилась, небо побледнело, хотя ни солнца, ни зари заметить было нельзя. Ника почему-то почудилось, что за окном не утро, а поздний вечер* (Валентинов 2001, 593). Не в виде сравнения, а в реальном плане мы можем встретить описание отсутствия светил и цветов при входе в подземное царство, которое содержится в «Одиссее» Гомера: *...печальная область, покрытая вечно // Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет // Оку людей там лица лучезарного Гелиос...* (XI, 14–16. Перевод В. Жуковского). Как мы видим, античные источники все же более склонны воспринимать загробный мир как царство вечной ночи, а не промежуточное время суток. Однако данная цитата приходит на ум и в дальнейшем, при описании весьма современного появления перед ожидающей у костра Никой сверхъестественных персонажей, в основе которых, несомненно, также лежат образы античной мифологии: *Внезапно она услышала шум – где-то гудел мощный мотор. Ника удивилась, но тут же заметила странное облачко, похожее на клоч тумана. Звук шел оттуда. Туман густел, наливался чернотой, сквозь него ударили лучи мощных фар... Огромная темная машина неторопливо выехала из рыхлого облака и, переваливаясь на ухабах, двинулась в сторону костра* (Валентинов 2001, 600). Приведен-

ный отрывок также вызывает в памяти ночное купание Маргариты из знаменитого романа М. Булгакова. Однако карнавальная искрометность бесовского шабаша «Мастера и Маргариты» – полная противоположность миру героини А. Валентинова. Холодный, но обжигающий костер, у которого она вынуждена ожидать решения своей участи и участи любимого, больше напоминает пламя жертвенника.

Река же, на берегу которой горит костер, для купания никак не предназначена: переправа через нее ведет в подземное царство. Необходимо упомянуть, что по представлениям древних Аид вообще отличается изобилием водных источников (Гомер, «Одиссея», X, 513–515). Здесь протекают Стикс («Ненавистная»), Ахеронт – поток печали, Пирифлегетон (Флегетон) – огненная река, Кокит – река вздыханий и скорбного плача, являющаяся притоком Стикс. В более поздних источниках (орфическая табличка из Петелии, Вергилий) в числе рек подземного мира упоминается также Лета – река забвения. Однако по мифологической традиции переправа умерших происходит именно через Стикс, дочь Океана, реку, имеющую важное анимистическое значение. Вместе со своими детьми Никой, Кратосом, Зелом и Биа она участвовала в Титаномахии на стороне Зевса и за это удостоилась великой чести – стать залогом нерушимости божественных клятв (см. Аполлодор, «Мифологическая библиотека», I, 2). Таким образом, из приведенного материала можно сделать интересное заключение: греческая богиня победы *Nίκη*, к которой восходит прозвище героини А. Валентинова, состоит в очень тесном родстве с главной рекой загробного мира, что, несомненно, носит символический характер. Река в романе А. Валентинова не приобретает собственного имени, однако функция разделения двух миров – мира живых и мира мертвых, – несомненно, сохраняется: *Интересно, что там, за рекой? Наверное, возврата оттуда нет. Здесь, на этой стороне, еще есть надежда, река уносит ее навсегда...* (Валентинов 2001, 600). Подобная трактовка роли загробной реки находится в полном соответствии с античной мифологией. Достаточно вновь вспомнить Вергилия: *Эней поспешил по дороге свободной // Прочь от реки, по которой никто назад не вернулся* («Энеида», VI, 424–425).

В некоторой степени уподобляя организованное движение умерших бесчеловечной машине сталинских лагерей, А. Валентинов сознательно отказывается от использования весьма известной фигуры античной мифологии, связанной с культом умерших, – мрачного старца Харона, который перевозит в Аид только тех умерших, кости которых были погребены и обрели покой (Вергилий, «Энеида», VI, 295–330). Функции не-симпатичного, но колоритного перевозчика принимает на себя безликий и бездушный, никем не

управляемый паром. Покорная безгласная колонна умерших не только служит жуткой аллегорией конвейера истребления, запущенного стоящими у власти, но и полностью соответствует античной традиции. Сравним два отрывка: *Солдаты заняли места вдоль и впереди строя, какой-то начальник в такой же темной форме быстро пересчитал своих подопечных, и колонна дружно, без всякой команды, двинулась к просеке. ...Мужчины, женщины, дети, большинство в обычной одежде, кое-кто в уже виденных робах, все без вещей. Все шагали спокойно, не переговариваясь, не пытаясь посмотреть в сторону* (Валентинов 2001, 595). И: *К берегу страшной реки стекаются толпы густые: // Жены идут, и мужи, и героев сонмы усопших, // Юноши, дети спешат и девы, не знавшие брака, // Их на глазах у отцов унес огонь погребальный. // Мертвых не счесть, как листьев в лесу, что в холод осенний // Падают наземь с деревьев, иль как птиц, что с просторов пучины, // Сбившись в стаи, летят...* (Вергилий, «Энеида», VI, 305–311).

Данное образное описание содержит характерное для Вергилия сравнение теней умерших со стаями птиц (ср. «Георгики», IV, 472–480). В связи с этим кажется необходимым вспомнить еще одну особенность описания в романе А. Валентинова странного леса: *В небе то и дело проносились птицы, их было много, целые стаи. Ника вгляделась и поняла, что это обычные вездесущие воробьи. Но почему их так много?* Одним из наиболее древних представлений о душе в античной мифологии считается представление ее в виде птицы. В значительно более древней эпической поэзии мы находим данное воззрение преимущественно в виде сравнения. «Но всякое сравнение в мифе всегда указывает на былое тождество» (Лосев 1957, 24). Также в «Одиссее» Гомера тени вьются над Гераклом: *Мертвые шумно летали над ним, как летают в испуге // Хищные птицы...* (XI, 605–606). Данные представления не соответствуют традиционному для Гомера на протяжении всей XI песни описанию теней умерших как бесплотных, безгласных и беспамятных призраков, с которым, на наш взгляд, как нельзя лучше согласуется авторская концепция А. Валентинова, и, вероятно, являются рудиментом архаической мифологии: *...толпою бесчисленной души слетевшись, // Подняли крик несказанный...* (XI, 632–633). Однако в авторском раскрытии связи птиц с культом умерших А. Валентинов идет еще дальше, придавая воробьям в своем романе важные символические функции: *Древние греки относились к этим смешным пичугам с большим почтением. «Психопомпы» – проводники душ. Птицы, сопровождающие умерших...* (Валентинов 2001, 596).

Древнегреческий эпитет *ψυχοπομπός* ‘проводящий души’ употреблялся поэтами по отноше-

нию к Гермесу (реже – Харону) и соответствовал одной из функций данного бога – доставлять в Аид души умерших (Гомер, «Одиссея», XXIV, 1–10). Однако уже с гомеровских поэм основными чертами данного бога становятся ум, ловкость и изворотливость. Недаром, по одной из версий, своей способности доводить дела богов до благоприятного исхода Гермес обязан другим своим эпитетом – *δίακτορος* (от глагола *δίαγωω*, имеющего значение не только ‘проводить’, но и ‘доводить до конца’). Конечно, обладая подобными качествами, Гермес приобретает функции бога торговцев и воров. В романе обе эти ипостаси органично сочетаются в образе Ермия (подобная огласовка является одним из вариантов греческой формы *Ερμης*). Однако столь же, на наш взгляд, органично в данный образ вплетаются неупоминаемые черты булгаковского Коровьева-Фагота: *...высочил кто-то маленький, юркий, в сером пальто и такой же шляпе... // – И вам добрый день, глубокоуважаемая Виктория Николаевна. Хотя, признаться, «день» в данном случае звучит анахронично. Но традиция есть традиция... Итак, добрый день, и всех вам благ. ...Зовусь я Ермий, но можете называть как угодно, хоть Семен Семенычем...* (Валентинов 2001, 601).

Предлагаемый Ермием вариант замены души Юрия Орловского (Орфея) на согласие кого-либо, имеющего на это право, остаться в царстве мертвых также восходит к античной мифологии. По мифу, царь города Феры Адмет, участник каллидонской охоты и похода аргонавтов, получил от Аполлона право отсрочить свою смерть, если кто-нибудь согласится вместо него спуститься в царство Аида. (Данный миф послужил сюжетом трагедии Еврипида «Алкестида».) Однако если прославленный греческий герой не считает зазорным для себя воспользоваться жертвой любящей жены Алкестиды, то героиня романа А. Валентинова не способна жертвовать никем, кроме самой себя.

Образы правителей подземного мира персонализированы в значительной степени меньше, чем образ Ермия. Прежде всего автором романа не раскрываются их имена: – *Имен у него много. Зовите Владыкой. ...Пасет он паству свою жезлом железным* (Валентинов 2001, 597). Действительно, владыка подземного царства, брат Зевса и Посейдона, только в античной мифологии носит довольно много имен: греческие *Αΐδης* (Аид, Гадес) ‘невидный’, ‘ужасный’ и *Πλούτων* (Плутон, от *πλοῦτος* ‘богатство’), римские *Dis pater* (Дис) *Orcus* (Орк). Жезл Владыки также упомянут не только в метафорическом плане. Греческий поэт Пиндар говорит о жезле Аида, которым тот угоняет тени в свое царство («Олимпийские оды», IX, 35). Супруга Владыки и вовсе остается безымянной. Ермий называет ее просто *светлейшей спутницей*, тогда как в греческой мифологии данная богиня носит имя Персефона или

Кора, а в римской – Прозерпина. Избегая имен, А. Валентинов как бы подчеркивает вневременную, символическую сущность своих персонажей.

Центральным персонажем «сцены на берегу», без сомнения, остается главная героиня романа – Ника, преломляющая в себе и сплетающая в странный завораживающий узор черты мифологического Орфея, спустившегося в Аид в надежде отыскать свою возлюбленную Эвридику, и булгаковской Маргариты, готовой на все ради обретения Мастера. И если греческий Орфей услаждает слух обитателей подземного мира дивными песнями, вкладывая в них мольбы о возвращении любимой супруги, и трогает этими мольбами чувства жестокосердных повелителей Аида, то Ника вопреки совету товарища Иванова (Агасфера, Вечного) *попросить* отпустить Юрия Орловского молчит, словно памятуя наказ Воланда: *Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас* (Булгаков 1998, 552). Трогательное пение Орфея заставляет присоединиться к его мольбам всех обитателей подземного царства: *Внемля, как он говорит, как струны в согласии зыблет, // Души бескровные слез проливали потоки. // ... // Стали тогда Эвменид, побежденных пеньем, ланиты // Влажны впервые от слез, – и уже не царица-супруга, // Ни властелин преисподних мольбы не исполнить не могут* (Овидий, «Метаморфозы», X, 40–47. Перевод С. Шервинского). Нарушив молчание ради отказа от жертвы Варфоломея Кирилловича, согласившегося остаться за рекой вместо Юрия, Ника все же не молит о милости. Она требует справедливости именем не Владыки, а Господа, именем *Того, кому подвластны земля и ад*, и сила любви и ярость отчаяния героини заставляют присоединить к ее голосу свои голоса всех участников сцены, иногда даже вопреки их желанию: – *Виктория Николаевна не пожалела жизни ради любимого и ради друзей, – черноволосая подняла ладонь к серому небу. – Именем Того, о Ком здесь сказано, я тоже требую... – Это нарушение закона, – пробормотал Ермий. – Явное нарушение! Но наши законы столь негибки, Владыка. Может, все же учтем...* (Валентинов 2001, 606).

Воля Владыки освобождает Юрия Орловского и Викторину Николаевну, Орфея и Нику, возвращая их в мир живущих. Однако история героев, как и древнегреческий миф, принуждена закончиться трагически, и вовсе не по вине чрезмерного нетерпения или любопытства самих героев, а по вине существ, людей и нелюдей, сумевших создать подлинный ад в своей собственной стране, существ, чьим планам помешали воплотиться в жизнь Орфей и Ника. Герои сумели вернуться из Аида, но ад у них впереди, и в памяти всплывают слова И. Бродского об О. Мандельштаме: *Он был, невольно напрашивается сравнение, новым Орфеем: посланный в ад, он так и не*

вернулся, в то время как его вдова скиталась по одной шестой части земной суши, прижимая кастрюлю со свертком его песен, которые заучивала по ночам на случай, если фурии с ордером на обыск обнаружат его. Се наши метаморфозы, наши мифы (Бродский 1989, 194).

Включение в художественную структуру литературного произведения различного рода аллюзий и реминисценций всегда, начиная с античности, считалось признаком художественных достоинств и высокого мастерства писателя. Античный мифологический материал, имеющий непреходящую ценность, способен не только значительно увеличить эстетическую и информационную значимость произведения, но и служит своеобразным связующим звеном между различными культурными и историческими эпохами.

ЛИТЕРАТУРА

- Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972.
Аполлоний Родосский. Аргонавтика // Александрийская поэзия. М., 1972.
Аристофан. Лягушки // Античная комедия. Ростов н/Д., 1997.
Бродский И. Сын цивилизации // Звезда. 1989. № 8. С. 188–195.
Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Мн., 1998.
Валентинов А. Око Силы: Роман-эпопея. Вторая трилогия. М., 2001.
Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.
Гомер. Илиада. М., 1993.
Гомер. Одиссея. М., 1993.
Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
Овидий. Метаморфозы // Овидий. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1994. Т. 2.
Павсаний. Описание Эллады. СПб., 1996.

Поступила в редакцию 06.02.11.

Юлия Анатольевна Сединина-Барковская – старший преподаватель кафедры классической филологии.