

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
RUSISTIKAS UN SLĀVISTIKAS NODAĻA

**ANDREJA RUBANOVA “DIEVU DIEVI” KĀ MŪSDIENU
NEOMITOĻOGISKAIS ROMĀNS**

BAKALĀURA DARBS

Autors: Aleksandra Tjutjunņikova

Stud. apl. nr.: at14024

Darba vadītājs: asoc. prof. Dr. Philol. N. Šroma

RĪGA 2017

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИ

**«БОГИ БОГОВ» АНДРЕЯ РУБАНОВА КАК СОВРЕМЕННЫЙ
НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН**

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

Автор: Александра Тютюнникова

№ студ. билета: at14024

Научный руководитель: ассоц. проф. Dr. Philol. Н. И. Шром

РИГА 2017

Aleksandra Tjutjunņikova

Andreja Rubanova "Dievu dievi" kā mūsdienu neomitoloģiskais romāns: bakalaura darbs. — Rīga, 2017. — 46 lpp.

Abstract

The bachelor paper «"Gods of Gods" by Andrey Rubanov as a Modern Neo-Mythological Novel» was developed in order to examine how the principles of neo-mythological novel are enacted in the selected work.

As a result, a mythological pre-text was identified as an object of author's controversial debate. Moreover, the author's transformation of a mythological pre-text as a way of transmission the author's position was examined. In addition, the author's myth was identified and described.

The mythological method was used in the paper, according to which the author's own myth has been compared to the biblical myth in the plot. Furthermore, for a more in-depth study of the author's myth, the gender method was used.

Anotācija

Bakalaura darbs «Andreja Rubanova "Dievu dievi" kā mūsdienu neomitoloģiskais romāns» izstrādāts ar mērķi apskatīt, kā izvēlētajā literārajā darbā realizējas neomitoloģiskā romāna principi.

Pētījuma rezultātā identificēts bāzes mīts kā autora polemikas objekts, izskatīta bāzes mīta transformācija kā autora pozīcijas paušanas veids, identificēts un aprakstīts autora mīts.

Darbā izmantota *mitoloģiskā metode*, saskaņā ar kuru tiek salīdzināti paša autora radīts mīts un Bībeles mīts, kas ir romāna sižeta pamatā. Autora mīta dziļākai izpētei izmantota arī *gendera metode*.

Ключевые слова

Андрей Рубанов, неомифологизм, мифотворчество, неомифологический роман, миф-претекст, авторский миф.

Содержание

Введение	1
Глава 1. Неомифологизм: развитие и проблематика понятия.....	3
Глава 2. Неомифологизм в романе «Боги богов».....	13
2.1. Особенности мифологического сюжета. Трансформация «старого мифа».....	13
2.1.1. Этап ухода героя из «дома»	14
2.1.2. Этап скитаний героя	16
2.1.3. Этап возвращения героя	25
2.2 Особенности авторского неомифа	29
Выводы	40
Заключение.....	43
Список использованной литературы	44

Введение

Актуальность исследования по теме «"Боги богов" Андрея Рубанова как современный неомифологический роман» обусловлена недостаточной изученностью творчества прозаика Андрея Рубанова в целом, и в частности – его романа «Боги богов», а также научным интересом к проблеме неомифологизма и к жанру неомифологического романа (использованы, в частности, исследования последних лет Я. В. Погребной, М.И. Мещеряковой, С.Ю. Неклюдова).

Объект исследования — проза Андрея Рубанова.

Материал для исследования — роман Андрея Рубанова «Боги богов». Роман, представленный в жанре космической фантастики, вышел в свет в 2011 году и был удостоен российской литературной премии в области фантастики «Странник» за лучший сюжет в 2012 году. Произведение поднимает внушительный пласт проблем и вопросов, но ориентируясь на проблематику данной работы - рассмотреть роман с позиции современного мифотворчества — в исследовательском фокусе находится лишь мифологическая составляющая произведения.

Предмет исследования — неомифологизм романа Андрея Рубанова «Боги богов».

Цель исследования — на примере анализа выбранного литературного произведения современного автора рассмотреть, как на практике реализуются принципы неомифологического романа.

Задачи исследования:

- в указанной работе выявить миф-претекст в качестве объекта авторской полемики;
- рассмотреть трансформацию мифа-претекста автором как способ транслирования авторской позиции;
- выявить и описать авторский миф;
- проанализировать и обобщить результаты исследования.

Метод исследования материала, использованный в работе:

- Мифологический метод, в соответствии с которым исследуются скрытые аналогии с мифом-претекстом в основе сюжета, а также выявляется авторский

миф — представление о жизни, созданное в рамках художественного мира писателя;

- Гендерный метод, в соответствии с которым рассматривается гендерная картина мира, созданная автором в романе, основанная на различиях в моделях поведения и мировоззрении мужчин и женщин.

Структура работы

Работа состоит из введения, главы 1-й — «Неомифологизм: развитие и проблематика понятия», 2-й — «Неомифологизм в романе Андрея Рубанова “Боги богов”», выводов, заключения, списка использованной литературы из 24 наименований.

Глава 1. Неомифологизм: развитие и проблематика понятия

Парадоксальность термина “миф” заключается в том, что миф в сознании современного человека представляется как нечто нереальное, выдуманное, тогда как для носителя архаичной традиции не было ничего более достоверного, чем миф.

Мифология как система донаучных, непозитивистских знаний, система освоения мира человеком была совершенно необходима ему для социального, культурного существования, комфортного бытия. Всякое объяснение, которое дает миф, успокаивает именно тем, что оно предлагает причины происходящих вокруг событий (землетрясение, наводнение, солнечное затмение и т.д.).

Немецкий ученый Эрнст Кассирер, детально исследовавший специфику мифологического мышления, отмечал его способность объективизировать (документировать) чувственный материал. Кассирер рассматривал мифотворчество как основной способ выражения духовности человека, он говорил о том, что миф помогает обобщить пережитые эмоции и чувства через трансформацию их в знаки и символы: «Все, что только и может сделать человек, — это создать — в языке, в религии, в искусстве, в науке — свой собственный универсум — символическую вселенную, которая дает ему возможность понимать и истолковывать, связывать и организовывать, синтезировать и обобщать свой человеческий опыт» [Кассирер, 1998, 701].

С течением времени по мере развития научной и философской мысли человечество стремится разграничить и систематизировать синкретические убеждения первобытной культуры, что ведет к все увеличивающейся демифологизации — стремлению освободиться от всех мифологических элементов. Примечательно, что демифологизация то и дело сменяется ремифологизацией — процессом возрождения мифологического сознания. «Процесс демифологизации, начавшийся в ходе дифференциации первоначального ритуально-мифологического синкретизма культуры...не получил своего завершения ... и периодически перебивался процессами ремифологизации», причина данного явления заключается в том, что наука не может «полностью вытеснить мифологию, и прежде всего потому, что наука не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п., а мифология претендует на их разрешение. Миф вообще исключает неразрешимые проблемы и стремится объяснить трудно разрешимые через более разрешимое и понятное» [Мелетинский, 1998, 419].

Е. М. Мелетинский в работе «Поэтика мифа» отмечает, что «история культуры на всем ее протяжении так или иначе соотносилась с мифологическим наследием первобытности и древности, отношение это сильно колебалось, но в целом эволюция шла в направлении “демифологизации” (ее вершинами можно считать просвещение XVIII в. и позитивизм XIX в.)» [Мелетинский, 1976, 10]. Так, например, можно отметить процесс демифологизации культуры, связанный с направлением реализма в XIX веке. В искусстве было принято отделять реальность и действительность от условностей и фантазий. Иррациональное сменилось рациональным. В данной тенденции — передавать настоящее в его реальных аспектах — миф использовался только в качестве литературного приема.

XX век, отмеченный «одновременно бурными достижениями технической мысли и разочарованием в рационалистической философии, в эволюционизме, в прямолинейных “просветительских” упованиях» [Мелетинский, 1998, 419], ознаменовался резкой ремифологизацией.

Еще на рубеже XIX–XX веков возродился общекультурный интерес к восприятию мира сквозь призму мифологического мышления. Стремление познать мифологическое сознание вызвано желанием сформировать новую модель мира, которая бы соответствовала миру современному.

Как отмечает Я. В. Погребная в работе «Актуальные проблемы современной мифопоэтики», термин «неомифологизм» вводит Е. М. Мелетинский для обозначения ремифологизации в культуре и литературе XX века. Термин получает распространение в связи с изучением мифа в творчестве символистов.

В этот период (рубеж XIX–XX веков) также отмечается динамичное возобновление традиций романтизма. Отмечая определенные сходные элементы («синхронность появления, обращенность “внутри” культуры, вещи, явления» [Погребная, 2011]), стоит отметить, что сущность «неоромантизма» и «неомифологизма» неодинакова. М.И. Мещерякова отмечает, что неомиф напрямую связан с традицией реализма и позитивистским мышлением. Неомифологическое произведение — это всегда отражение реальности, видоизмененной с помощью фантастики. «Это тот же реализм, хотя жизнь в нем изображается не только в жизнеподобных формах, но и в других, не вполне жизненных» [Мещерякова, 1997].

Е.М. Мелетинский в своей работе «Поэтика мифа» важнейшей особенностью неомифологизма романов XX века считает «его теснейшую, хотя и парадоксальную,

связь с неопсихологизмом, т.е. универсальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX века» [Мелетинский, 1976, 296].

После открытия З. Фрейдом «темной стороны личности» — бессознательного — последовало другое: К.Г. Юнг в 1916 году вводит новое понятие в мир психологии — «коллективное бессознательное». Разница между коллективным и личным подсознанием заключается в том, что индивидуальная форма бессознательного опирается на опыт конкретного индивида, а коллективное — на опыте всего общества. Индивидуальная психология, носившая ранее исключительно личный характер, в то же самое время оказывается и всеобщей, универсальной, из-за чего появилась возможность трактовать ее с символично-мифологической точки зрения.

Основным составляющим коллективного бессознательного выступают архетипы — первоначальные психические образы и схемы, выявляемые у каждого человека. По словам Юнга, архетипы обладают не столько содержательным, сколько исключительно формальным свойством. Первообраз приобретает содержательность при попадании в сознание, наполняясь при этом фактами реального жизненного опыта: «бессознательное содержание... претерпевает изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает» [Юнг, 1991]. Поэтому мифотворчество является ничем иным как преобразованием архетипов в конкретные образы, переводом «невольных высказываний о бессознательных душевных событиях» в объективную реальность [Юнг, 1951].

Несмотря на предельную схематичность и обобщенность, архетипам свойственно «по мере того, как они становятся более отчетливыми, сопровождаться необычайно оживленными эмоциональными тонами, ... они способны впечатлять, внушать, увлекать», так как затрагивают вечные универсалии в психологии человека. [Аверинцев, 1980, 110]. Следовательно, архетипы имеют немаловажное значение в творческом процессе, в частности — мифотворчестве.

Апелляция к подсознанию романистов XX века связано не только с психоанализом Фрейда и аналитической психологией Юнга. Принципиальное отличие романов этого времени — основное действие было перемещено из внешнего мира во внутренний, что «повлекло за собой разработку “техники внутреннего монолога” и “потока сознания”, отчасти соотносимого с психоаналитическим методом свободных ассоциаций» [Мелетинский, 1976, 297]. Данный метод необязательно сводился к мифологизму. Однако юнгианский психоанализ с его обобщающим и метафорическим толкованием

плодов фантазии подсознания позволил оттолкнуться от психологии брошенного и подавленного одинокого человека XX века и прийти к социальной дорефлексивной психологии древнего общества. Этот толчок «обязательно смягчается иронией и самоиронией как средством выражения огромной дистанции, отделяющей современного человека от подлинных первобытных мифотворцев» [Мелетинский, 1976, 297].

Авторы романов XX в. использовали мифологизм в частности, чтобы подчеркнуть свое разочарование в историзме. Это связано с ужасом исторических переживаний и отсутствием веры в силу социального прогресса, который якобы может изменить метафизическую сущность человеческой жизни и сознания. Мифологические сопоставления и образы, в этом случае, делают упор на постоянную цикличность одних и тех же конфликтов, которые не поддаются решению: «Мифологические параллели и образы...несомненно подчеркивают неизбежную повторяемость одних и тех же неразрешимых коллизий, метафизическое кружение на одном месте личной и общественной жизни, самого мирового исторического процесса» [Мелетинский, 1976, 297].

Компоненты мифической тематики в художественном сознании стали принимать другое значение, которое даже могло противопоставляться значению первичному. Если раньше миф имел самостоятельную ценность в виде верования и убеждения, то теперь он принимает форму метафоры, образа, зачастую теряя свою сакральность — прежние возвышенные идеи переводятся в комедийный аспект. «Ориентация на архаическое сознание непременно соединяется в “неомифологических” текстах с проблематикой и структурой социального романа, повести и т. д., а зачастую — и с полемикой с ними» [Минц, 2004].

Использование мифов в художественной работе может быть как осознанным, так и неосознанным. Творчество символистов, например, отмечается сознательным обращением к мифу, для них «характерно стремление опереться на внелогические средства “защиты хаоса” — от создания мифов до “колдовства” “магическим словом” — алогизмом» [Минц, 2004]. Однако влияние XX столетия меняет отношение людей к иррациональному, и отношение к мифу у современного автора, соответственно, тоже меняется.

XX век ознаменован всплеском научного и технического прогресса. Многие вещи и явления, которые раньше были связаны с влиянием высших сил, волшебства,

современная наука раскрыла с практической точки зрения. Старые верования подверглись сомнению и человечество от них отказалось, поскольку современная наука могла предложить рациональное объяснение. Однако, сколько бы не пытался современный человек отказаться от субъективных, по его мнению, верований, он не в состоянии избавиться от них полностью. Вытесненная вера попадает в невидимый пласт сознания — подсознательное, — где по-прежнему продолжает существовать и влиять на человека.

«...Во все предшествующие времена люди в той или иной форме верили в богов. Потребовалось беспрецедентное обеднение символики, чтобы боги стали открываться как психические факторы, а именно как архетипы бессознательного. С тех пор, как ...поблекли наши высшие символы, сокровенная жизнь прибывает в бессознательном. Поэтому мы сегодня имеем психологию и говорим о бессознательном» [Юнг, 1991].

Влияние мифов отмечается продуктивностью в разных сферах жизни человека: в живописи, литературе, даже науке. Миф демонстрирует человеку идею о единстве жизни и мира, при этом не доказывая эту мысль с помощью точных фактов, подменяя, таким образом, знания. Именно поэтому наука развивается в постоянной полемике с мифами, часто создавая неверные теории и фальсификации, спрятанные за якобы достоверными научными исследованиями и даже поддерживаемые государством. Уверенность в беспредельном человеческом потенциале (эпоха Возрождения), безусловной силе разума (эпоха Просвещения), постоянное развитие человека являются трансформированием мифического мышления, что становится отправной точкой для создания новых мифов. Старые мифы уничтожаются, но немедленно рождаются новые, сохраняя свою притягательность, привлекая новых последователей.

В работе «Актуальные проблемы современной мифопоэтики» Я. В. Погребная говорит о том, что на рубеже XX–XXI веков термин «неомифологизм» снова начинает активно употребляться, но уже не просто в качестве обозначения литературного направления, а как попытка осознать отличительные черты культурных метаморфоз нового столетия.

Очевидно, что встраивание мифических мотивов в сюжет произведений или использование мифа для формирования повествования не является повторением подлинных мифов первобытности. Желание использовать новый термин в связи с процессом ремифологизации конца XX – начала XXI века связано со стремлением акцентировать новообретенный статус мифа как в литературе, так и в культуре, особенно в связи отчетливо наметившейся корреляцией мифа и науки.

А.Ф. Косарев в своем исследовании по философии мифа отмечает, что активное развитие науки и научных отраслей, которые стремились выстроить целостную модель мира, обращено к мифологии. «Такой изоморфизм между моделями мифологическими и научными обусловлен тем, что мифология есть отражение и выражение одной триединой реальности, а наука — отражение и выражение одной из ее составляющих, а именно, физической реальности» [Косарев, 2000, 283].

О синтезе в творчестве строгого рационализма и бессознательной интуиции, обращенной к мифологии, еще в начале XX века писал А. Ф. Лосев: «Если брать реальную науку, т. е. науку, реально творимую живыми людьми в определенную историческую эпоху, то такая наука решительно всегда не только сопровождается мифологией, но и реально питается ею, подчеркивая из нее свои исходные интуиции» [Лосев, 1990].

Современный фольклорист С.Ю. Неклюдов отмечает, что сознание человека нового времени не изменилось, оно по-прежнему воспринимает любую информацию, в том числе научную, как ее воспринимал человек архаического сознания. Научная и мифологическая картины мира, сталкиваясь в сознании человека, проникают друг в друга. «Опыты показывают, что для современного человека мифологическая и научная картины мира взаимопроникаемы...архаическое сознание, сталкиваясь с научными знаниями и соглашаясь с ними легко вводят их в свой обиход [Неклюдов, 2014].

Мир науки для современного человека часто представляется таким же сложным и непостижимым, каким он казался человеку древности.

«Обыденный, бытовой, ... средний человек из науки черпает материал ровно таким же образом как раньше он черпал из своего эмпирического опыта...в мифологическом сознании» [Неклюдов, 2013].

Впрочем, между архаическим мышлением и современным существует различие: мифологическое сознание и миф является единственным и тотальным для архаического общества, в то время как сознание современного человека очень мозаично. Все те функции, что раньше брал на себя только миф — регулятивная, компенсаторная, предписание правил и запретов с помощью языка образов — в сегодняшнем мире перераспределяются между искусством, массовой культурой, литературой и наукой.

«Наука в чистом виде — удел немногих..., но наука, пришедшая к массовому человеку через школу, через популярные издания, через телевидение и т.д., она

пересматривается и используется похожим образом... Научная аргументация и научная фактология укладывается в рамки мифа... Это монтаж научных знаний, вложенных в мифологическую модель» [Неклюдов, 2013].

На создание современных мифов влияет не только научный прогресс. Непосредственно исторический процесс XX века выявил эффективность и производительность мифологических форм при порождении государственных, социальных, правовых мифов и схем поведения общества, при этом не в отношении их ориентированности на античность, а конкретно в отношении мифологизации современного уклада жизни. М. Н. Эпштейн акцентировал существенное различие между мифопорождающим положением в XX веке и в античные времена, потому что современные мифы появляются «в недрах общественного и технического прогресса» [Эпштейн, 1988, 273] и мифологизации поддаются явления обыденности. «Собрание в ЖЭКе; дежурство народной дружины; опускание избирательного бюллетеня... — все это элементы современной мистерии, по существу вполне ритуальные, потому что лишены практического смысла и тем не менее необходимые обществу, чтобы сохранять контроль над индивидом, и необходимые индивиду, чтобы чувствовать себя вполне полноправным членом общества» [Эпштейн, 1988, 273–274].

Данные исследования современных мифов (в частности политических и бытовых), доказывающие работу механизма появления мифологического содержания применительно к новым реалиям человеческой жизни, имеют большое значение для определения характеристик неомифологизма XX века, относящихся к литературному процессу, поскольку именно «они показывают: содержанием (явлением, объектом, типом поведения), подвергающимся мифологизации, может быть любое означаемое, означающееся через категории мифологического мышления. Именно эта специфичность порождения мифа в истории и культуре XX века ищет нового терминологического выражения, обращаясь к термину “неомифологизм”» [Погребная, 2011].

На данный момент современные филологические науки еще не адаптировали понятие «неомифологизм». В крупнейших мифологических словарях данного определения нет. В «Литературном энциклопедическом словаре» в статье С. С. Аверинцева и М. Н. Эпштейна «Мифы» лишь разграничивается понятие «мифологизм» относительно литературы XIX и XX веков и обозначаются ключевые признаки мифологизма XX века [ЛЭС, 1987, 224]. В «Словаре культуры XX века» В. П. Руднева имеется понятие «неомифологическое сознание», которое автор определяет, как «одно из главных

направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и кончая постмодернизмом», отмечая две особенности: «во-первых, во всей культуре актуализируется интерес к изучению классического и архаического мифа... Во-вторых, мифологические сюжеты и мотивы стали активно использоваться в ткани художественных произведений» [Руднев, 1999, 184]. В современном «Словаре литературоведческих терминов» С. П. Белокурова термин «неомифологизм» рассматривается как «специфическая для XX века форма художественного мышления, предполагающая особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам, которые не столько воспроизводятся, сколько проигрываются или пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, соотносимые с современностью» [Белокурова, 2005].

Очевидно, что неомифологизм XX века не только по-новому интерпретирует мифологизм прошлых столетий, но и продолжает искать возможности освоения и объяснения мифа, порождаемого современностью: «Неомифологизм... обретает в культурно-исторической ойкумене XX века ряд новых черт и качеств, которые и заставляют исследователей прибегать к приставке «нео». [Погребная, 2011].

«Литературный энциклопедический словарь» (под ред. В.М. Кожевникова и П.Н. Николаева, 1987) выделяет следующие типы художественного мифологизма в современной литературе:

1. Создание художником своей оригинальной системы мифологем;
2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных времен и пространств, двойничество и «оборотничество» персонажей), долженствующее обнаружить до-или сверхлогическую основу бытия;
3. Реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с большей или меньшей долей вольного «осовременивания»;
4. Введение отдельных мифологических мотивов или персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями;
5. Воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического мирозерцания;
6. Притчеобразность, лирико-философская медитация (часто в рамках жизнеподобия), ориентированная на изначальные, архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, очаг, дорога, вода, гора, детство,

старость, любовь, болезнь, смерть и т.п. Для жизненных направлений современной литературы характерно свободное, непатетическое отношение к мифологизму, в котором интуитивное вникание дополняется иронией, пародией и интеллектуалистическим анализом и которое осуществляется через прощупывание мифических первооснов часто в самых простых и обыденных вещах и представлениях [ЛЭС, 1987, 224].

По мнению Я. В. Погребной, обозначенные признаки неомифологизма могут выражаться в неомифе двумя способами: с помощью построения неомифа по модели древнего мифа, перенесения героев современности и их жизней на мифологические прообразы и привязывание сюжета неомифологического произведения с каким-либо мифологическим сюжетом, в данном случае создание неомифа основывается на интертекстуальности (в качестве предтекста могут выступать мифы разных народов, античные мифы, библейские тексты); другой способ создания неомифа связан с реконструкцией коллективных моделей и видов мифологического мышления, его своеобразия и архетипичности, не сведенного к каким-либо определенным мифологическим предтекстом. На уровне текста данный способ проявляется с помощью ресемантизации ритуалов, жизней мифологических персонажей, отдельных образов, реализовывающих в неомифе особую функцию: формирование «семиотических мостов между мифом архаическим и неомифом через семантизацию объекта и возведения его в статус символа, фетиша, иерофании или же путем буквализации и опредмечивания метафоры. Роль семиотического моста могут выполнять мифологические персонажи, репрезентирующие «свой» мир, или же апробированные в мифе ситуации» [Погребная, 2011].

Таким образом, на основе вышесказанного, можно выделить ключевые понятия, необходимые для дальнейшего анализа выбранного произведения:

1. Мифологизм — построение литературного сюжета по примеру мифологического текста, а также использование в произведении определенных характеристик и черт, присущих мифу.
2. Мифотворчество — неизменная составляющая человеческого мышления, стремление объяснить недоступное, непонятное с помощью образов и примеров. Создание собственного мифа может быть неосознанным, основанным на подсознательных исканиях и трактовке плодов коллективного бессознательного — архетипов; многие современные авторы используют мифотворчество осознанно, как способ создания собственного авторского мифа для отображения

особой мифопоэтической точки зрения на окружение данного автора как личности.

3. Термин «миф» в современном литературоведении используется с многообразными дефинициями. В широком смысле миф — это художественные истории о богах, природных и социальных явлениях, создании мира, назначении человеческой жизни, включающие идеологические и дидактические мотивы. Миф имеет общечеловеческую значимость, потому в данной работе библейские тексты будут рассмотрены как тексты мифологические.
4. Термин «неомифологизм» при том, что существует и активно используется в современной научной среде, не закрепляется за четким понятийным определением, а рассматривается более как «форма художественного мышления».

Глава 2. Неомифологизм в романе «Боги богов»

Действие романа Рубанова «Боги богов» переносит читателя в далекое будущее. Земля считается старой планетой, так как карта освоения человеком космоса расширилась внушительно. Потрясающие изобретения и технологии открыли людям путь к большему комфорту, даже бессмертию. Однако автор акцентирует тот момент, что природа людей и межличностных отношений остались без изменений. Потому создается стойкое ощущение, того, что роман описывает современность, только «приправленную» всевозможными гаджетами, возможностями жить на других планетах и путешествовать к другим галактикам.

Сюжет романа «Боги богов» разворачивается линейно, но часто прерывается экскурсами — воспоминания, историями главных и второстепенных героев, потому организация пространства романа достаточно сложна. С типологической точки зрения сюжетная организация текста романа выглядит следующим образом:

- «рассказываемая история» — система созданных автором персонажей и сюжетных линий, через нее рассказывается история о личностных поисках молодого человека Марата — главного героя романа;
- «мифологический сюжет» — библейский текст в качестве смысловой основы, фундамента, который проступает достаточно ясно, не завуалированно и через подобные проявления интертекста возможно наблюдать авторскую полемику с ним. Отсылки к текстам Нового и Ветхого Заветов не зашифрованы автором, распознаются без каких-либо усилий со стороны читателя — автору важно высказать свою позицию через переосмысление вечного текста;
- «неомифологический сюжет» — в оппозицию «старому» христианскому мифу автор создает свой «новый» миф, как более жизнеспособный, на что могло бы опереться человечество.

2.1. Особенности мифологического сюжета. Трансформация «старого мифа»

Роман повествует о взрослении, становлении молодого человека Марата, его пути от мальчика до взрослого мужчины. В финале главному герою около 30 лет.

Авторская фантастическая история — еще одна версия *Притчи о блудном сыне*. Сюжет романа включает в себя основные этапы пути главного героя новозаветной притчи:

уход из дома (уход от Бога), скитания (удовольствия, лишения), возвращение домой (возвращение к Богу).

2.1.1. Этап ухода героя из «дома»

«У некоторого человека было два сына; и сказал младший из них отцу: отче! дай мне следующую часть имения. И отец разделил им имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение своё, живя распутно» [Лк. 15:11-13].

У Рубанова так же в сюжете «два сына», иначе — два брата.

По сюжету на планете Агасфер находится лётная академия, учреждение доступное не для всех. Здесь проходят обучение два брата: старший Морт и младший Марат. Пилоты академии — своего рода элита, так как не все могут освоить подобный навык. Дело в специфике управления новейшими летательными аппаратами *биомами*, созданными приближенно к модели живого организма: их нервная, кровеносная системы, рефлексы и т.д. практически идентичны человеческим. Налаживание контакта с биомом возможно только через проявление абсолютной любви со стороны пилота, иначе биом просто откажется функционировать. Собственно, в этом заключена элитарность пилотов.

«Только пилот знает: открытый космос, ледяная черная пустота есть наилучшее место для любви. Бесконечное, немислимо враждебное пространство заужает тебя только тогда, когда ты предъявишь то, чего у него нет» [Рубанов, 2011, 56].

Отношения «живого» организма корабля и пилота, построенные исключительно на доверии и любви — лейтмотив произведения.

Морт — старший брат Марата — объект всеобщего обожания. Несмотря на то, что оба брата щедро одарены от рождения, Морт всегда был на шаг впереди, притом во всех сферах.

«Морт был лучше. Морт был красивее, обаятельнее, смелее, быстрее, умнее и благоразумнее» [Рубанов, 2011, 49].

Первенство Морта было неоспоримо и в семье, и в академии. И если как пилот Марат талантлив, то его брат — пилот-гений:

«...его (Морта) открыто называли гением пилотажа. Он водил учебные яхты в таких режимах, что бывалые капитаны отказывались верить своим глазам» [Рубанов, 2011, 49].

«Мама очень любила Марата, но Морта — красивого, тонкого, обаятельного — любила больше. Папа очень любил Марата, но с Морта — уникального чудо-ребенка — сдувал пылинки. Учителя, лекторы, наставники и капелланы очень любили Марата — но его братишку считали Иисусом Христом пилотажа» [Рубанов, 2011, 54].

Сравнение Морта с центральным символом христианства сразу придают этому персонажу дополнительную нагрузку. С этого момента отношения между братьями воспринимаются не только как отношения между братьями на сюжетном уровне, но и принимают обобщающий философский характер отношения человека с Богом вообще. Также фигура Морта, его характеристики являются воплощением авторской личной позиции по поводу новозаветной модели христианства. В этой связи, следует обратить внимание на то, что имя Морт — «говорящее». «Mort» в переводе с французского означает «смерть» или «мертвый», что восходит к латинскому слову «mors» – «смерть». Прослеживается параллель с ницшеанским «бог умер».

Марат переживает внутренний надлом. С одной стороны, этому способствовало, как уже упоминалось, перспектива всегда быть только вторым, всегда быть в тени брата:

«Марат тоже отлично успевал по всем предметам, но до брата не дотягивал и однажды понял, что никогда не станет величайшим пилотом всех времен» [Рубанов, 2011, 49].

Другая сторона проблемы заключена в самой личности Морта:

«Он (Марат) никогда не завидовал брату ... Слава, лавры, место в истории, статус культовой персоны – всё это не интересовало Марата.

А Морта интересовало.

Старший брат был великолепен. Гениален. И, как все гении, самолюбив, азартен, вспыльчив, раним. Старший брат знал, что он первый и лучший, но мучился страхом потери статуса. ... Вакуум вокруг суперзвезды обязателен. Если его нет, его следует создать. Никого рядом. Ни одного претендента на трон. Ни одного мастера, хоть в чем-то способного сравниться с блестящим Мортом. Пусть будут тысячи

ремесленников, славных парней, просто хороших надежных профессионалов – а сияющий Морт, непревзойденный бог навигации, вечно будет парить над всеми...

Что делает тогда младший брат...? Он уходит в тень. Исчезает» [Рубанов, 2011, 53].

В любом случае для младшего Марата приговор таков — приблизиться к идеалу, «божеству» невозможно ни при каких обстоятельствах (отметим, что в романе отсутствует четкое описание внешности Марата. Он может быть носителем любого портрета, словно может олицетворять любого мужчину). И Марат принимает судьбоносное решение — бросить академию. Он разрывает также отношения с семьей. Начинаются его будни одиночки, а источник его доходов теперь — угон и сбыт небольших прогулочных кораблей, иными словами — Марат становится на преступный путь.

В философском смысле Марат символизирует уход человека от Бога. Он — *блудный сын*.

2.1.2. Этап скитаний героя

Мир будущего в романе, в который погружается Марат после побега из академии, являет собой иллюстрацию эпохи победивших науки, технологий, словом — человеческого интеллекта. По сути, этот сегмент романа посвящен материальному обществу. Человечество, так долго стремившееся к достатку, вечному здоровью, наконец достигло желаемого.

«Тебе крупно повезло. Ты человек эпохи межзвездных перелетов и современник биотехнологической революции. Ты счастлив, и счастливо всё человечество. Оно наступает, покоря один мир за другим. Межзвездная экспансия неостановима. Ресурсы неисчерпаемы, богатства неслыханны. Гомо сапиенс...перестал сомневаться в своих возможностях. Его власть бесконечна» [Рубанов, 2011, 259-260].

Во основе социальной жизнедеятельности лежит философия потребления. Тема развитого материального мира описывается автором достаточно подробно и с иронией. Например, люди победили старость, по мере износа того или иного органа можно на любой вкус вживить себе имплант. Например, чтобы возможно было потреблять спиртное без ограничений можно пересадить себе модифицированную печень или

«... можно... посетить имплантатора и увеличить физическую силу, пересадив себе мышечные ткани гиперборейского сайгака, или сексуальную силу, обзаведясь железами сиберианского шимпанзе. Или – вставить себе ушные перепонки обитающей на Агасфере сумчатой летучей мыши, чтобы слышать любой звук в радиусе пяти тысяч метров вокруг себя; в комплекте продавался фильтрчип, его следовало вживить в мозг, и он спасал обладателя сверхчувствительных мембран от безумия... И даже душевное равновесие можно было купить: тотальный апгрейд нервной системы дарил человеку шанс быть невозмутимым и терпеливым. Иначе говоря, крутым» [Рубанов, 2011, 123-124].

«Болезни в прошлом. Старение считается вредной привычкой...Никто не стареет. Повсюду покой и благожелательная размеренность. Смерть – больше не закон, а уважаемая традиция» [Рубанов, 2011, 260].

Кроме того, существуют артефакты, которые оставляет после себя Дальняя Родня — еще более развитые пришельцы. Артефакты ищут, чтобы приобрести сверхсилу, сверхздоровье, невзирая на опасность для человеческого организма от подобного контакта. Например, есть некий Кабель (его местоположение неизвестно). Прикосновение к нему грозит смертью, так как тело человека получает сильный импульс, но, если все проходит нормально, человек получает супервыносливость и здоровье, даже несколько дней может обходиться без воды и пищи, раны на теле мгновенно заживают. Кабель ищут все, в надежде на сильное тело.

Подобная жизненная философия не могла не оставить отпечаток на духовной сфере человечества. Благополучие с одной стороны, с другой – отсутствие страха смерти, а значит человек больше не боится «небесной кары», поскольку считает себя властителем собственной судьбы и всего мира.

«Бог не нужен; идея создателя не отменена, но законсервирована, как слишком архаичная. Природа тоже не всесильна – ее нельзя победить, но можно договориться. Человек объявлен началом и концом всего сущего» [Рубанов, 2011, 260].

В этом смысле пилот Марат и все представители касты пилотов стоят особняком — у них есть вера в Кровь Космоса.

«... пилоты и капитаны кораблей, инженеры и рабочие орбитальных станций ...веруют в Кровь Космоса» [Рубанов, 2011, 409-410].

«Марат был пилотом и знал, что самый крутой герой бессилен перед ледяной черной пустыней пространства. Нельзя преодолевать великую Пустоту, веруя только в себя. Нельзя быть пилотом и не просить Кровь Космоса о равновесии и гармонии своей души и души Вселенной» [Рубанов, 2011, 124].

Но покинув элитную академию и погрузившись в материальный мир, Марат не в силах противостоять его течению. Начинаются будни вора, которые включают в себя повторяющуюся цепочку событий: украл корабль, продал корабль, далее необходимо замести следы — сменить документы, сменить внешность, оставаться на одном месте опасно, потому следуют бесконечные перелеты с планеты на планету и, наконец, вознаграждение — клубы, женщины, выпивка. Но в конце концов наступает момент, когда Марату не удастся уйти от правосудия, следуют арест и каторга.

Марат отбывает срок на практически непригодной для существования планете. Единственное, что помогает пережить физические страдания, мысль о возвращении к прежней жизни, той, которой он жил до ухода из академии.

«Потом тебя арестовывают и судят. Потом везут на Девятый Марс. Выдают бушлат и кислородную пайку. Скидывают с высоты в пятьдесят метров на песок. Три месяца ты живешь, как пустынное насекомое, хрипишь от удушья, страдаешь от жестокого поноса, покрываешься твердым панцирем синей грязи и ждешь своей участи... Ты хороший парень, ты просто немного запутался. Угнал несколько кораблей, был пойман и получил небольшой срок. Ты отбудешь наказание и вернешься к честной жизни честных людей» [Рубанов, 2011, 26-27].

Однако автор акцентирует внимание читателя на том, как один проступок неизменно тянет за собой следующий, еще более тяжкий, усугубляя положение героя все больше и больше. Раскручивается так называемая «цепочка греха»:

«В духовной жизни есть явление, которое в православной аскетике получило название – «цепочка греха» ,... когда человек, совершив один грех, оказывается в ситуации, когда самым «легким» выходом из нее кажется другой, подчас намного более тяжелый грех. Разорвать эту губительную цепь способно только покаяние» [Городова, 2008].

На каторге происходит судьбоносное знакомство Марата с легендой приступного мира по прозвищу Жилец:

«Говорили, что Жилец убил двести человек на четырнадцати планетах. Говорили, что он приговорен к смерти там, где смертный приговор давно отменен» [Рубанов, 2011, 10].

Жилец — человек, которому суждено оставить глубокий, трагический след в судьбе Марата. Жилец замышляет побег, Марата же планирует использовать как пилота. Примечателен портрет Жилца, особенно в сопоставлении с портретом Морта. Морт в данном случае символизирует «божественную» систему координат, которую Марат оставил, Жилец, соответственно, «демоническую», которую главный герой невольно избрал:

«Морт – скромный, тихий, ... почти незаметно для постороннего глаза, светящийся величием, ... шикарный Морт, Христос пилотажа... высокий, чистый лоб, щетина на скулах и молочнобелые веки, прикрывшие глазные яблоки. Ушедший в себя, абсолютно самодостаточный...» [Рубанов, 2011, 54-56].

«Жилец – невысокий уродливый человек в старом, ... заштопанном десантном комбинезоне. Не просто уродливый – безобразный в крайней степени. Короткие, очень толстые в бедрах, кривые ноги, мощнейшая грудная клетка, жилистая шея, круглая голова, руки же нелепо длинные и тонкие. Лица не было: нос, рот, уши и глаза существовали отдельно друг от друга – таков был, видимо, результат бесконечных пластических операций, сделанных имплантаторами разной квалификации и степени жадности. Уродливый стоял спокойно, глядя вверх голов, криво улыбаясь, ...» [Рубанов, 2011, 11-12].

Философия, которой руководствуется в жизни Жилец и о которой рассказывает Марату, — это желание взять от жизни «всё», или как говорит он сам — «Фцо»:

«— Говори по-человечески! — крикнул Марат. — Что такое Фцо?»

— Эх... — простонал великий вор. — Ладно, объясню, хоть и не по масти тебе... Фцо, сынок, — это у деловых людей самое главное понятие. Придумано на Сибири, в старые времена, там у них это типа основная идея, вокруг которой вся житуха вращается. Фцо — это то, ради чего живет деловой человек. Само слово происходит от русского «всё» ... каждый деловой стремится получить Фцо. То есть жратву, кайф, женщин, деньги, безопасность, комфорт, здоровье — и всё по высшему разряду. Понял? Все лучшие наслаждения, которые только можно придумать» [Рубанов, 2011, 97].

Филисофия «фцо» — символ вещественного мира, общества потребления — еще один лейтмотив произведения.

При перевозке арестантов, Жилец захватывает тюремный корабль и, чтобы не погибнуть, Марат вынужден сесть за штурвал — теперь он соучастник. Корабль поврежден и опять же, чтобы выжить, Жилец приказывает сбросить основной отсек корабля, где находятся несколько сотен арестантов, люди гибнут — на совести Марата первые человеческие жертвы.

Корабль беглецов терпит крушение на далекой Золотой планете, которой нет на картах космических атласов. Ждать помощи нет смысла — надо выживать самим.

Золотая планета, куда попадают герои, иронично представлена как рай в каком-то примитивном варианте — ветер там пахнет ванилью, болотная грязь на вкус как шоколад, пот пахнет медом, соль сладкая и т.д. Идеальное место, чтобы получить «фцо».

«Атмосфера лучше, чем на Олимписи, плоды съедобные, тепло, спокойно — в общем, фарт. Воздух сладкий, жратва сладкая, вода из ручья — и та, как чай с сахаром ... Всё, что у людей придумано насчет чувственных удовольствий, все наши наркотики, стимуляторы, — всё это детский сад, смешно сравнивать» [Рубанов, 2011, 90-91].

«Золотая Планета — это место, где есть Фцо» [Рубанов, 2011, 97].

Наступает важный момент для героев — необходимо осваиваться в незнакомом месте. Идеальная планета обитаема — здесь живут аборигены, внешне похожие на людей. Марат, с малолетства воспитанный налаживать контакт с живым организмом (биомом) через любовь, настроен на мирный контакт с местными жителями (используя имеющиеся у него технологии, Марат может понимать местный язык). Жилец убеждает Марата, что, если они не применят насилие, насилие применят против них — или ты, или тебя.

«— У тебя есть шанс, понимаешь или нет? Бери Фцо! Бери его и не думай! Вечное лето, идеальный воздух, любая еда и тысячи доверчивых дураков! И дур! Особенно дур! Здесь ты будешь живым богом, а там?

— А кто тебе сказал, что я хочу стать богом?

— Дурак! — крикнул Жилец. — У тебя нет другого выхода! Либо богом, либо трупом!» [Рубанов, 2011, 99-100].

Сталкиваются две совершенно разные философии, противоборство усиливается, развивается по нарастающей и заканчивается гибелью одной из сторон.

Здесь необходимо сделать акцент на одной из составляющих сюжета. Жилец при крушении корабля ломает позвоночник, в результате чего становится парализованным. Технологии даже потерпевшего аварию биома позволяют поддерживать жизнедеятельность Жильца — Марат помещает его в специальную капсулу жизнеобеспечения. Тело преступника неподвижно, функционирует только голова. «Говорящая голова» — думает про себя Марат. Жилец обладает мощной волей, даже в парализованном положении старому уголовнику удается манипулировать Маратом. Марату ничего не стоит отключить капсулу, где находится Жилец и покончить с его диктатом, но он этого не делает. В глубине души Марат испытывает страх перед неизвестной планетой. А страх и агрессия — стороны одной медали, потому Марат подчиняется «говорящей голове», соглашается поработить местных жителей через насилие над ними. Хотя жестокость дается Марату с трудом:

«—... казни реже, но страшнее.

— Страшнее я уже не могу.

— Можешь! Учись, парень.

— Надо действовать кнутом и пряником.

— Нет! — с жаром возразил старый вор. — Огнем и мечом! Понял меня? Огнем и мечом! Никаких пряников, брат. ... Ты слабак... Нет в тебе, парень, реальной тяги к реальному порядку...» [Рубанов, 2011, 108].

Голова — символ рационального мышления, продиктованной идеи. Подчинение Марата «говорящей голове» можно рассматривать как подчинение Марата голове собственной.

Одно из составляющих внутреннего конфликта Марата — ум — воплощается в фигуре Жильца. Сам же Марат, воспитанный на любви к биомам, воплощает собственную чувственную сторону, сердце, которое пытается противостоять Жильцу.

В подтверждении этого также необходимо отметить, что образ Жильца не эволюционирует по мере развития текста. Образ статичен — это перманентное воплощенное зло. Потому воспринимается частично как нечто абстрактное. Жилец тогда может рассматриваться как *alter ego* главного героя, а противостояние Марата и Жильца — восприниматься как битва главного героя с самим собой.

Аборигены Золотой планеты имеют 4 пальца вместо человеческих 5, они ниже ростом — примерно 1,50 м, анатомическая странность — у них нет мочевого пузыря и жидкость они выделяют через пот, форма развития общества — первобытный строй. На этом разница с людьми заканчивается. Тут снова читается ирония автора. Марат, у которого на один палец больше и выше рост, но он оснащен оружием, разными гаджетами, таблетками-допингом для пилотов (все эти приспособления приводят аборигенов в трепет), становится «венцом», «богом» местной цивилизации. Конечно, еще Марат обладает научными познаниями, но автор акцентирует тот момент, что аборигены обладают всем необходимым для жизни и совершенно самодостаточны.

Начинаются будни Марата как властителя аборигенов. Пока еще властителя умеренного. Марат пытается привнести знания, которыми обладает, в быт первобытных людей: учит строить их более прочные дома, одомашнивать диких животных и др. Однако автор подчеркивает, что в этом не было необходимости — аборигены сами пришли бы к изобретениям в положенное время, на определенном этапе развития. С другой стороны, власть, которой теперь обладает Марат, необходимо удерживать и поддерживать. Марат применяет наказания — например, удары палками. Внутренне он продолжает противиться насилию, но неподвижный Жилец в капсуле биома, выступающий как советник Марата, неумолим. Его теория незыблема — непослушных казнить, остальные подчинятся. И постепенно вкус насилия становится для Марата все более привычным. Примечательны перемены в лексике Марата — любой свой приказ герой заканчивает репликой: «или я убью тебя».

Покорив равнину и ее племя, тандем Марат-Жилец решают покинуть старое место. Взяв с собой войско из населения племени равнины, они отправляются в поход к морю — покорять новые земли. Жильца в капсуле несут рабы-аборигены. По дороге экспедиция подчиняет одно племя за другим. Напомним, что Марат оснащен оружием, против которого аборигены бессильны, а после применения Маратом огнемета первобытные люди в ужасе от увиденного нарекли главного героя Хозяином Огня.

Обосновавшись на новом месте на морском побережье беглые преступники принимают строить свое царство. Здесь их империя достигает расцвета: строится город, для правителей (для них) — пирамида-дворец, властители окружают себя богатством, заводят гарем, организуют институты армии, духовенства — абсолютное торжество философии «Фцо». Поддерживается система, как и прежде, через телесные наказания и казни несогласных.

Жилец, в качестве идейной опоры власти, создает для них легенду. Согласно ей Марат — Хозяин Огня, Повелитель Земли и Воды, Сын Великого Отца, Жилец — Великий Отец, Хозяин Всего Живого и Неживого.

«— Слушай меня, дурак, — хрипел старый паралитик. — Ты бог, понял? Для дикарей ты должен существовать только в виде идеи. Сиди наверху и будь недостижим. Спускайся только в дни праздников, и пусть они трясутся от ужаса» [Рубанов, 2011, 188].

«Пять тысяч дикарей подняли лица к небу, повторяя слова первой и главной молитвы: “Бог наш, первый и последний, Хозяин Огня, Повелитель Земли и Воды, Сын Великого Отца, Хозяина Всего Живого и Неживого. Ты и Отец Твой берут всё и дают всё. Дай же нам мир и еду, и тепло очагов, и здоровье нашим детям, и убереги от беды. Мы будем всегда с тобой, как ты всегда с нами. Так было, так есть и так будет вечно”» [Рубанов, 2011, 312].

Таким образом устанавливается диктатура «Отца и Сына». Вновь читается авторская ирония. Рубанов отсылает читателя к центральному символу христианства:

«фундаментом, на котором зиждется уникальное христианское богословие, этика и эстетика, является вера в Святую Троицу – Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа» [Моисеенков, 2013].

Но данный символ подвергается автором снижению, десакрализации через его «демонтаж». Троица «Отец, Сын и Святой дух» утратило, по мнению писателя, третью и главную свою составляющую — святость. Автор размышляет о том, что данный тройственный союз — основа христианства — рассыпался на 2 и 1, утратив при этом свое значение. Автор передает свою позицию через организацию пространства. «Отец и Сын» в романе обитают в мире материи, потребления, власти и являются его символом, провозглашая философию «Фцо». Ярким примером такого мировоззрения являются «заповеди», придуманные Жильцом:

«Да не коснется ничья рука тела Великого Отца и его Сына, ибо это есть первый вечный запрет для всех...

Да не коснется ничья рука еды и питья Великого Отца и его Сына, ибо это есть второй вечный запрет для всех.

Да не коснется ничья рука оружия и одежды Великого Отца и его Сына, ибо это есть третий вечный запрет для всех.

Да не коснется ничья рука жены Великого Отца и его Сына, ибо это есть четвертый, и последний, вечный запрет для всех» [Рубанов, 2011, 393].

Читается ироничная переключка с христианскими заповедями, где христианское «не укради» видоизменяется на «не укради у меня».

«Святой дух в чистом виде» читатель находит в одном из экскурсов в тексте романа. Марат вспоминает как в статусе пилота академии он проходил обряд крещения Пустотой. Это важнейшее событие в жизни каждого пилота происходит в монастыре космитов на далекой планете.

«Тебя крестили в год твоего тринадцатилетия. Вместе с другими студентами — твоими сверстниками, выпускниками первой ступени академии — посадили на корабль и отвезли в монастырь космитов» [Рубанов, 2011, 406].

В монастыре живут монахи. Их мир — полное противопоставление миру «цивилизации». Из одежды монахи обходятся только набедренными повязками, не нуждаются в еде и даже воде. Все, что им необходимо для существования — это «святой дух».

«Мужчина обнажен, его худое тело в лучах звезды кажется ярко-алым... Это монах..., Просветленный Пустотой, он жив единым Святым Духом и больше ничем. Ты смотришь во все глаза. Движения монаха полны экономной, рациональной красоты. Он смотрит на людей, защищенных прозрачной броней, и улыбается...» [Рубанов, 2011, 411].

Описание обряда крещения молодых пилотов автор сравнивает с физиологией рождения ребенка — юноши без одежды выходят в открытый космос, испытывают первозданный восторг. Здесь молодые курсанты приходят к осознанию того, что вера в Кровь Космоса и есть источник настоящего счастья. Но обитание в материальном мире постепенно стирает для Марата это знание, тот опыт, полученный в монастыре.

На Золотой планете Марат случайно находит тот самый Кабель — артефакт, дающий сверхсилу и здоровье. Жилец приказывает отнести его к Кабелю, прикасается к нему и к ужасу всех выздоравливает. Из жалкого паралитика Жилец превращается в жестокого диктатора, так как больше нет телесного недуга, телесного ограничения. Если раньше Жилец только направлял Марата, призывал его к жестокости, а Марат как мог сопротивлялся насилию, то теперь старый уголовник может вершить казни самолично. Жилец, вставший на ноги, буквально заливает кровью райскую планету. «Умеренная» жестокость сменяется кровавым террором.

Если рассматривать образы Марата и Жильца как одно целое, символичным является то, что выздоровление Жильца приходится на момент, когда Марат узнает, что существует заговор среди местных жителей и планируется восстание против его диктатуры. Угроза жизни вынуждает Марата руководствоваться именно «головой» и тогда чувствам нет места — внутренний демон-Жилец восстает в полный рост.

2.1.3. Этап возвращения героя

Как и в притче о блудном сыне, возвращение героя Марата начинается с мысли, идеи.

«Придя же в себя, сказал: ...встану, пойду к отцу моему» [Лк. 15:17-18].

С одной стороны, к Марату постепенно приходит осознание того, что бесконечным человеческим жертвам пора положить конец. В его уме зарождается мысль — убить Жильца. С другой стороны, Марат перестает испытывать удовлетворение от материальных благ, которые в изобилии доступны ему как властителю. Наступает пресыщение, такое существование больше невозможно.

В этой связи необходимо обратить внимание на истинное имя одного из главных персонажей — Жильца. Пробыв уже долгое время на Золотой планете, Марат узнает, что на самом деле Жильца зовут Соломон Грин.

«— ...Скажи мне... Соломон Грин — твое настоящее имя?»

Великий Отец убрал волосы назад, ухмыльнулся.

— Да.

— *Мама назвала тебя в честь древнего царя, мудрейшего из мудрых?» [Рубанов, 2011, 316].*

Автор вновь использует «говорящее» имя, которое открывает множество возможностей для раскрытия образов главных героев романа.

Вторая часть имени наполнена иронией и, в частности, усиливает образ Жильца, как носителя философии «фцо». «Грин» — можно рассмотреть, как английское слово *green*, написанное кириллицей. Современный английский словарь Urban Dictionary (1999-2017 Urban Dictionary) имеет несколько толкований слова *green*. В качестве существительного это слово может означать «деньги», «зелень».

Но если говорить о становлении Марата как личности и рассматривать Жильца как внутреннюю демоническую составляющую его натуры, то имя Соломон Грин относимо также к Марату.

Соломон — легендарный ветхозаветный царь, (по некоторым источникам — реальная историческая фигура). В Ветхом Завете описано, как Бог одарил Соломона, в благодарность за жертву, мудростью и разумным сердцем, чтобы быть справедливым властителем, а также богатством и славой, которой не знал и не узнает ни один другой правитель. Получив такие щедрые дары, царь Соломон придается наслаждению материальными благами:

«И сделался я великим и богатым больше всех, бывших прежде меня в Иерусалиме ... Чего бы глаза мои ни пожелали, я не отказывал им, не возбранял сердцу моему никакого веселья...» [Екклесиаст 2:9-10].

Но, познав все доступные мирские блага, Царь Соломон, осознает, что все материальное конечно и не может быть смыслом жизни, осознает суетность и бесполезность мирских деяний:

«И оглянулся я на все дела мои, которые сделали руки мои, и на труд, которым трудился я, делая их: и вот, все — суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем!» [Екклесиаст 2:11].

Царь Соломон считается автором нескольких книг Ветхого Завета, одна из них — Екклесиаст — книга старости и мудрости Соломона. Основной вопрос, который ставит книга — возможно ли вообще земное счастье? И отвечает — нет, невозможно. Материальный достаток неизменно притягателен для человека, но неизбежно наступает

момент, когда внутри образуется пустота и ее не могут заполнить никакие мирские блага.

По мнению автора, с ветхозаветного времени ничего не изменилось. И парень из будущего Марат, насытившись властью и богатством, приходит к тому же ощущению пустоты, что и древний царь Соломон.

Марат вынашивает план об уничтожении Жильца, для этого начинает собирать вокруг себя единомышленников. Примечательно, что именно в это время приходит помощь извне. После около десяти лет пребывания Марата и Жильца на Золотой планете, их находит служба космического надзора. Символично, что именно Морт — пилот судна космического надзора — прилетает за Маратом.

По закону герои совершили самое тяжелое преступление «класса альфа» — вторглись в развитие иной цивилизации. За подобные преступления полагается «обнуление мозга» — стирание сначала памяти, а потом личности преступника. Жильца и Марата берут под арест, но Марат помогает сбежать старому преступнику — это его личная битва, он хочет отомстить сам. Руководство космического надзора позволяет Марату взять небольшое судно, чтобы отыскать Жильца. Марат преследует бывшего сообщника и после продолжительных поисков находит его в непривычном состоянии — слабого, больного, немощного. Жилец, не желая еще раз попасть в тюрьму, кончает с собой, Марат наблюдает смерть злого гения своей жизни:

«...когда Марат снова посмотрел на Жильца, тот был уже мертв. Медленно оседал, сгибая ноги, запрокинув лицо к небу. Из ушей и рта текла кровь, глаза выкатились из орбит» [Рубанов, 2011, 428].

Через полемику с библейской притчей о блудном сыне автор транслирует свой скептицизм по поводу христианской модели. Библейский текст предлагает счастливую развязку истории о нерадивом юноше, перерождение героя, возвращение домой в новом качестве. Рубанов размышляет о том, что грех «сына», в романе — Марата, оставляет глубочайший, возможно неизгладимый, отпечаток и на его внешности, и на его душе. В том, как своеобразно закольцовывается текст романа, просматривается авторская ирония — произведение начинается сценами пребывания Марата на каторге, тогда он еще только «мелкий вор» — угонщик кораблей. В конце романа — Марат — преступник «класса альфа». «Эволюция» героя — путь от мелкого вора до кровавого диктатора. На совести героя сотни трупов, вернувшийся «сын» — убийца. Портрет Марата в финале романа — портрет закоренелого преступника:

«Из маленького небьющегося зеркала, вживленного в стену бокса, смотрел незнакомый взрослый мужчина. Темная кожа. Старый пилотский комбинезон, на размер больше, чем надо (другой одежды на базе не нашлось). Короткие волосы кое-где выбелены сединой. Узкие бледные губы. И взгляд – совершенно дикий, пронзительный, транслирующий плотную, хорошо контролируруемую ярость. Взгляд Владыки, Хозяина Огня, Сына Великого Отца; взгляд существа, привыкшего лицезреть спины и затылки пяти тысяч подданных, рухнувших лицами в желтую пыль главной городской площади.

Волосы его, заплетенные в восемь жирных косиц, ... Альфред состриг и осторожно упаковал их в особый пакет. Никаких шуток, вещественное доказательство. Та же участь постигла и кожаные сандалии с медными пряжками, украшенными Ликом Отца. Потом была полная дезинфекция, и сейчас Марат с недоумением прислушивался к запаху собственной чистой кожи. Отвратительно сухой, обезжиренный, коротко стриженный тридцатилетний преступник. Типичный фигурант списка “альфа”» [Рубанов, 2011, 439].

Автор, размышляя о судьбе Марата, говорит о том, что может быть у героя есть шанс — после отбывания наказания на каторге — провести вторую половину жизни цивилизованно благодаря заступничеству родных и знакомых, крупнице праведности, которая еще в нем сохранилась, благодаря тому, что на чужой планете он не только разрушал, но были в его послужном списке и добрые дела.

«— Слушай меня, — (реплика Директора космической службы), — Я написал ходатайство. И прокурору, и судье. И еще подал рапорт по начальству. Не знаю, удовлетворят или нет... Но должны. А если не получится, всё равно, ты должен знать... Я против ликвидации твоей личности. Наши психолог тоже согласен. Мы посмотрели мнемограмму (при аресте мозг Марата подвергся детальному исследованию), сделали резюме..., не бойся, за тебя выступит сама структура верхнего слоя твоей памяти... Ты часто вспоминал грехи, главным образом убийства, и почти сразу забывал о поступках, которые тебя украшают... Это будет тебе большой плюс. В смысле на суде зачтется... Мы очень удивились, когда увидели, что ты делал хирургические операции...

— Ампутации, — поправил Марат.

— Всё равно, надо же знать, как и что...

— Я пилот. Я десять лет изучал физиологию...

— Сколько ты прооперировал?

— Не помню. Один-два случая каждый месяц...

Директор кивнул.

— Всё это мы включили в резюме в обоснование ходатайства об отмене ликвидации личности. Я считаю, что ты можешь вернуться к нормальной жизни без радикальной психокоррекции... Кроме того, у тебя есть группа поддержки. Между прочим, влиятельные люди. Тебе нанят известный адвокат, как его... Забыл фамилию. Неважно» [Рубанов, 2011, 443-444].

В финале романа Морт, пока они с братом наедине, позволяет Марату сесть за штурвал биома космического надзора. Марат вспоминает забытое за столько лет ощущение — управлять через любовь. Став кровавым владыкой, в мире где пытки и казни превратились в норму, Марат все время вспоминал о времени, когда был пилотом. Вспоминал о том, другом способе «властвовать» — добиваться повиновения не через страх лишить жизни, а через доверие, нежные прикосновения. Таким образом, на корабле, пилотируемом Мортом, Марат возвращается в свою «систему координат», которую некогда покинул.

Через прямые и косвенные отсылки к библейскому тексту, автор полемизирует с ним, через снижение, десакрализацию христианских символов, иронию автор демонстрирует свое отношение к «старой», многовековой модели устройства миропорядка, человеческого общества. Автор транслирует личное разочарование в этой модели, определив главную причину — человечество помешано на материальном, и внутренний Жилец способен перечеркнуть в каждом божественное начало.

«...Главным врагом человека является сам человек, и единственной абсолютно враждебной средой для него является его собственное сознание» [Рубанов, 2011, 408].

По Рубанову, материальное царство «отца и сына» отмечилось насилием на райской планете. В качестве созидающей автор предлагает свою «новую» модель мироустройства — женский миф.

2.2 Особенности авторского неомифа

Другой ракурс проблемы: царство «отца и сына», от которого пострадала Золотая планета — есть царство мужчин. Здесь автор рассматривает гендерный аспект.

Образы Марата и Жильца — главные мужские образы — символизируют в романе деструктивную энергию: захват новых территорий, захват власти, жажда наживы, насилие. Автор детально рассматривает в тексте романа мужское и женское начало — на этом строится часть сюжета произведения — и на основании этого делает вывод, кому вручить власть, ответственность за (Золотую) планету. Автор предлагает свою версию идеального мироустройства, свой авторский миф.

Попав на далекую планету Марат и Жилец столкнулись с явлением, с которым за все годы последующей своей власти так и не смогли справиться. На Золотой планете правят женщина, форма власти — матриархат:

«На Золотой Планете матриархат царил не только среди двуногих разумных прямоходящих. Все стайные и стадные животные подчинялись самкам. Самки вели за собой, управляли, насаждали дисциплину, самцы же исполняли вторые роли: защищали и оплодотворяли» [Рубанов, 2011, 112].

Автор говорит о Золотой планете как о рае. Но для местных жителей их планета не тот рай как поняли его Марат и Жилец, место, где есть «фцо», а рай в философском понимании. Рай — место жизни в гармонии с мирозданием. Фундаментом матриархата Золотой планеты является вера. Пусть местные аборигены на раннем этапе развития — живут в хижинах, охотятся с помощью простейших орудий, не умеют добывать огонь, их язык примитивен — однако их жизненный уклад очень прочен и поддерживает жизнь местных племен в гармонии с окружающим миром. Во главе их верования стоит Мать Матерей.

Троичная система старого мира — тройственный союз «Отец, Сын и Дух Святой» признаны автором недееспособными. Автор предлагает модель мироустройства, где базовым числом является четверка, миропорядок райской планеты, выстроен на основе четверичного кода. Это демонстрирует собственный миф аборигенов о сотворении и конце мира:

«В незапамятные времена, когда не было ни Верха, ни Низа, ни Добра, ни Зла, существовала Мать Матерей, она же — Великая Сила. Ничего, кроме Великой Силы, не было. Мать Матерей была столь могущественна, что однажды не выдержала самое себя и распалась на две меньшие силы, абсолютно противоположные и несоединимые. Так образовались Две Первые Матери — Верх и Низ. Но и две меньших силы оказались слишком яростны и несокрушимы. Для установления удобного и окончательного миропорядка каждая из Двух Первых Матерей распалась в свою

очередь на две еще меньшие силы, опять же — противоположные и несоединимые. Так родились Четыре Первые Дочери. Одна из Двух Матерей (хозяйка Низа), распавшись, породила Землю и Воздух, другая (хозяйка Верха) породила Огонь и Воду. Разделившись на части, Мать Матерей прекратила существование, но оставила пророчество о четырех Тэжи: великих чудесах, которые произойдут одно за другим, постепенно подготавливая мир к гибели. В момент возникновения четвертого и последнего, самого чудесного Тэжи Первые Дочери прельстятся его неземной красотой, вступят в битву друг с другом и снова сольются в единое целое. Останется только Мать Матерей. Потом всё начнется сначала» [Рубанов, 2011, 251-252].

На четверичном коде основаны и более бытовые построения:

«Четыре пальца на руке, четыре луны на небе, четыре сезона в году. В каждом сезоне — дважды по четыре отрезка, в каждом отрезке — дважды по четыре дня. Четыре части в каждом дне: утро, потом — до еды, потом — после еды, далее вечер. Очень просто, понятно и легко запомнить» [Рубанов, 2011, 137].

Четверичный код более архаичный, реконструируя его для своей райской планеты, автор отсылает к ветхозаветному раю:

«В христианской традиции 4 упоминается в Ветхом завете как число рек в раю, каждая из которых течет в одну из сторон света...» [Гарсия дель Сид, 2014, 21].

«Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон...Имя второй реки Гихон (Геон)...Имя третьей реки Хиддекель (Тигр)...Четвертая река Евфрат» [Быт.2:10-14].

Согласно нумерологии четверка — символ устойчивости:

«В отличие от динамической целостности, символизируемой числом 3, число 4 является образом статической целостности, идеально устойчивой структуры (... существует точка зрения, согласно которой троичность трактуется как незавершённость кватернарной структуры)» [Топоров, 1980, 630].

Таким образом, рай по Рубанову — это место власти женщины, как энергии статики, сохранения, в противовес мужской энергии — захвата и разрушения. Автор отсылает читателя к христианскому Эдему, аллюзивно используя его как декорации, при этом «наполняет» своим содержанием.

Присматриваясь к аборигенам, Марат отмечает разницу между мужским и женским мировосприятием. Мужчины выполняют функции, необходимые племени для выживания: охота, защита, зачатие детей. Для обозначения такой физической стороны жизни в языке аборигенов существует специальное слово — «ыыцз»:

«... жизнь — для этого понятия в языке дикарей имелось ... сложное слово, звучавшее как хриплое «ыыцз», причем первое сдвоенное «ы» произносилось с обязательной довольной улыбкой. «Ыыцз» означало — охотиться, есть, пить, спать, дышать, плодить детей, смеяться, петь, стучать в бубен, мечтать — иначе говоря, радоваться. Наслаждаться...Когда самец, наевшись свежего мяса и запив его перебродившим соком тыквы, отползал от семейного костра чуть в сторону, где трава помягче, ложился на спину и устремлял взгляд в небо, он восклицал «ыыцз!», и все понимали, что жить ему хорошо, парень счастлив, и от соседнего костра кто-нибудь из приятелей мог подхватить возглас, и от третьего костра, и от пятого. Хорошо, брат! Очень хорошо. Лучшие не бывает» [Рубанов, 2011, 132-133].

Женщины Золотой планеты вкладывают в понятие «жизнь» принципиально другое значение. Это более сложное умонастроение и обозначается оно другим словом — «ахо»:

«Ахо — это был термин, имя идеи, главного представления дикарей равнины о развитии мира. Ахо — это было прорастание живого из мертвого, гниение и цветение, высыхание старого и рождение нового. Ахо — это была смена дня и ночи, и чередование сезонов, и бег четырех лун по небу. Когда усопшего относили в дальний овраг и спустя сутки обнаруживали на месте мертвого тела только беспорядочно разбросанные кости — это тоже было Ахо. Вечная спираль жизни» [Рубанов, 2011, 132].

Символично в этом смысле одно из звеньев сюжета. Первая жена Марата на Золотой планете носила имя Ахо. Начинаящий диктатор Марат и Ахо не могли иметь детей — будущего у такого союза нет.

Опираясь на различие в мировоззрении мужчин и женщин, главенствующую роль на Золотой планете автор отвел женщинам. В полномочия женщин-аборигенов входило все, связанное с сохранением рода. Во главе каждого племени стояла женщина, которую все называли матерью рода. Эта женщина, как правило, была старше всех по возрасту и превосходила остальных в знании и мудрости — автор подчеркивает элитарность матерей рода:

«Интеллектуально эти женщины были много сильнее прочих дикарей, знали счет, помнили возраст каждого члена своего племени, принимали роды, раздавали имена, врачевали, предсказывали начало и конец каждого сезона, знали азы строительного ремесла, вели торговлю с бродягами и, главное, — умели мыслить абстрактно» [Рубанов, 2011, 115].

Роль матери рода передавалось из поколения в поколение. Родив дочь, мать рода должна была передать ей все знания и опыт. Девочки — будущие матери роды должны были выполнять особую функцию — поддерживать огонь в костре племени.

«В пять лет на будущую мать рода возлагалась обязанность поддержания неугасимого пламени. Аборигены не умели добывать огонь; когда-то, много поколений назад, в сухой сезон в лесу случился пожар, дикари догадались вытащить из пекла пылающую ветку и разожгли самый первый костер; с тех пор рядом с ним всегда сидела дочь лидера общины» [Рубанов, 2011, 133].

Таким образом, девочку — будущего правителя — обучали власти с детства, а главное приучали к тому, что главный атрибут власти — это ответственность за жизни своих сородичей.

При всей разности восприятия мира мужчины и женщины Золотой планеты прекрасно уживаются друг с другом, так как функции тех и других четко разделены, согласно их природе. Мужчины обслуживают материальную составляющую существования, женщины — нематериальную, это идеально работающий тандем. Два противоположных взгляда на жизнь сходятся и гармонично сосуществуют вместе, что приносит пользу всему обществу. Подчиненное положение мужчин не значит, что они слабее или глупее. У мужчин-аборигенов тоже есть своя иерархия (воины, охотники), но никому не приходит в голову мысль о том, чтобы потеснить женщин от власти. Марат и Жилец — мужчины совсем другого мира, не могут довольствоваться, как аборигены-мужчины, только плотскими удовольствиями. Им, кроме прочего, необходима власть, которой на Золотой планете обладают женщины.

Захватив власть, Жилец и Марат, таким образом, вступили с матерями рода в противостояние. Власть «Отца и Сына» противопоставляется власти женской через разность в ее понимании теми и другими.

Захватив силой власть на внешнем уровне, беглецы так и не смогли взять власть истинную. Умами аборигенов по-прежнему управляли Матери родов и не сдавали свои позиции даже под угрозой смерти:

«— ...Я убью тебя.

— Я не боюсь смерти. Я жду ее каждый день. Делай что хочешь.

Из четырех матерей именно эта, самая старая и умная, проявляла наибольшую дерзость...главная женщина (племени) ндубо, ссохшаяся стерва, даже не трудилась скрывать своей ненависти к Хозяину Огня» [Рубанов, 2011, 138].

«— ...Я убью мать рода ндубо.

Голос Ахо прошелестел, как утренний ветер ...

— Хозяин Огня... Ты не можешь убить мать рода ндубо. Она уже умерла. Она вернулась из твоего дома и сразу съела голубой гриб» [Рубанов, 2011, 156].

Старейшины — самые влиятельные женщины племен — не боялись открыто выразить свою неприязнь к новым «богам», называли их «пятипальными бродягами». Марат пошел по иному пути — попытался наладить контакт с матерями рода. Вместо запугивания и угроз, он позволил сохранить местные храмы матриархата — чувствилища, разрешил строить новые, также не стал отменять идею матерей рода:

«Марат понял, что матерей родов лучше не трогать» [Рубанов, 2011, 115].

«Все одиннадцать старух были окружены почетом, и одиннадцать новых чувствилищ строились одновременно с Пирамидой» [Рубанов, 2011, 231].

Провозгласив себя главным божеством, Марат рассчитывал, что большинство жителей города все же будут повиноваться именно ему, а матери рода останутся в виде законсервированного образа, необходимого для менталитета данного общества. Однако этот план рушится, так как новая идея власти «отца и сына», предложенная взамен старой, построена на насилии и, в принципе, противна человеческой природе. Матери рода сохранили свой авторитет в обществе, и они хотят свергнуть нового «бога»:

«Увы, матриархат непобедим ... местные королевы снова ополчились против меня. А ведь я думал, что учел прежние ошибки» [Рубанов, 2011, 231].

Внешне казалось, что весь город подчинен новой власти, на деле же матери рода организовали заговор против власти двух «бродяг» и эта идея находит множество сторонников. Марат узнает об этом, подслушав разговор аборигенов:

«— *Большого Бродягу нельзя победить на земле!*

«*Старуха у них лидер, — понял Марат. — Генератор идей.*

— *...Но его можно победить в воде.*

Дальше хор одобрительных возгласов.

— *Ты мудра, мать.*

— *Да, мать. Да.*

— *Это так, мать. Продолжай говорить» [Рубанов, 2011, 232].*

Придя к власти, Марат, использует свои знания, чтобы развивать первобытное общество Золотой планеты: усовершенствует орудия для труда и охоты, изготавливает из меди посуду и другую утварь, строит город, лечит. Все это влияет на развитие материальной жизни аборигенов, однако новые правители совершенно обошли стороной духовную составляющую. Жилец и Марат объявили себя богами, но для них бог — пустой символ, за которым лишь желание властвовать над всеми. Истинная власть у матерей, так как для них власть — это не драгоценности и рабы, а идея, ответственность, миссия сохранения рода. Потому и сила на их стороне.

Здесь возможно кроется ключ к пониманию названия романа Рубанова «Боги богов». Марат объявил себя богом Золотой планеты, но кто или что является его богом? Марат оставил когда-то сообщество пилотов, для которых жизненно необходима вера в Кровь Космоса. Постепенно та его вера, некогда живая, за ненужностью тускнеет, превращается в воспоминание. Здесь на чужой земле Марат принял другую веру, ту, которой поклонялся Жилец: «если не ты, то тебя», «бери от жизни фцо». Этот путь для властителя тупиковый. Если он сам верит в страх, насилие, наживу — его подданные станут верить в то же самое. Если имеющий власть сам не преследует высшие идеалы, деградирует и он сам и вслед за ним — его народ.

Последствия диктатуры мужчин для райской планеты оказались катастрофическими. Аборигены, прежде существовавшие в гармонии, поделились на касты, образовалась социальная иерархия. Появились бездомные, рабы, возникла работорговля.

Примечательно, что в языке аборигенов, до прибытия Марата и Жильца, слова «свобода» не существовало:

«...если бы хоть в одном известном ему языке Золотой Планеты имелось слово «свобода». Ни на равнине, ни в горах, ни на берегу океана, от севера до юга, ни одно наречие, ни один диалект не содержал такого понятия. Здесь каждый дикарь делал, что хотел, подчиняясь только собственным инстинктам или же — в редких случаях — приказам племенного лидера. Аборигены действительно были свободны от рождения, им незачем было выделять идею свободы и придумывать для нее специальное слово» [Рубанов, 2011, 196].

Марат беретя было бороться с рабством, вводит наказание и для тех, кто держит рабов, и даже для тех, кто соглашается быть рабом. Но все тщетно, потому что рабы есть у него самого.

И все же есть на райской планете те, кто сохраняет внутреннюю свободу — то, что нельзя отобрать, даже забрав жизнь. Это избранные женщины. Спустя пять лет правления Марата в его город приходит странница. Она не называла своего имени, обладала уникальными знаниями, за что ее прозвали ведьмой. Она не боялась угроз, открыто демонстрировала нежелание подчиняться Марату. Ведьма — дочь матери рода *тлиу* — рода нырлящиц за розовыми медузами. Это племя полностью истребили дикие животные. Женщине удалось спастись самой и еще спасти одну маленькую девочку своего рода, которой предстоит сыграть в последствии важную роль в судьбе райской планеты. Символично, что волосы странницы были заплетены в восемь кос. Восемь кос — символ власти, так заплетать волосы позволялось только Марату-Владыке. Вновь намек автора на противостояние мужчины и женщины у власти.

Марата, пресыщенного повиновением подданных, привлекла безымянная скиталица, ее ум, независимость, свободный дух. Она будто сохранила в себе прежнюю самобытность, прежний уклад Золотой планеты до появления Марата и Жильца.

«Матриархат — это кошмар, до сих пор не могу привыкнуть... Я ей говорю: дура, ты хоть знаешь, кто я такой? Я Повелитель, Владыка, прикажу — и тебя растерзают... А она: да, всё ясно, ты повелитель, вопросов нет, а теперь ложись со мной, сделай одолжение...» [Рубанов, 2011, 215-216].

Безымянная странница знала, где находится Кабель — артефакт силы, оставленный более развитыми пришельцами. Она доверчиво провела к тому месту небольшую

экспедицию — Марата и нескольких аборигенов, которые несли капсулу с парализованным Жильцом. Первое, что сделал исцелившийся от прикосновения к Кабелю Жилец — убил женщину из рода тлиу (чтобы никто больше не смог пользоваться силой Кабеля). Марат привык не впускать глубоко мысли о бесчисленных жертвах, которых все множило их с Жильцом правление. Но именно эта расправа Жильца над непокорной безымянной бродяжкой стала для Марата последней каплей. Бывший сообщник — Жилец — окончательно стал восприниматься Маратом как враг, которого необходимо уничтожить. С этого осознания началось «возвращение» самого Марата, а вместе с этим и возвращение исконной власти планеты.

За девять лет «мужского» правления общество Золотой планеты стало напоминать цивилизованный «старый» мир, откуда прилетели беглые преступники: социальная иерархия, тюрьмы, рабское мышление, духовное обеднение. Сбылось предсказание Матери Матерей о конце света, о котором говорилось в мифе Золотой планеты. «Четвертым и последним Тжи», после которого наступит конец, называли город Марата на берегу моря:

«Марат знал, что среди матерей родов нет единого мнения насчет Города-на-Берегу. Каждая из одиннадцати старух толковала завет по-своему... Были и те, кто настаивал на самом революционном, парадоксальном варианте: ...Город с его Пирамидой есть четвертый и последний Тжи... Большой Бродяга явился из-за гор и объявил себя единственным носителем силы — это ли не катастрофа? Скоро Огонь начнет воевать с Водой, а Земля — с Воздухом, Мать Матерей втянет дочерей обратно в свое лоно, и не будет ничего» [Рубанов, 2011, 252].

Таким образом, за годы «мужского» правления Золотая планета пережила свой Апокалипсис или почти приблизилась к нему.

Молодой цивилизации аборигенов все же повезло — на десятый год царства «пятипалых бродяг» их обнаружила Служба космического надзора. Прежде, чем Марат и Жилец понесут наказание, им необходимо выполнить приказ Службы — вернуть оскверненную их правлением планету к своему первоначальному состоянию — до вторжения. Начинается болезненная процедура восстановления рая:

«В службе Контроля за Экспансией Разума это называлось “зачистка”» [Рубанов, 2011, 398].

Используются новейшие технологии, которые позволяют стереть память местным жителям. Подлежит разрушению все, что построено по приказу чужеземцев — дворец-Пирамида, храмы, каменные изваяния владык-самозванцев. Приказано также изъять у аборигенов все артефакты времени правления беглых каторжников:

«Ножи, мечи, стилеты, шлемы, наконечники копий и дротиков, нагрудники, кулоны, браслеты, перстни, цепочки, ожерелья, серьги, диадемы, бляхи, пряжки, блюда, тарелки, котлы, светильники, дверные петли, ... циновки, и облицовочные плитки, и курильницы для благоволий, и декоративные пластины, ... пыточные клещи, и топоры для обработки дерева зух. После внесения в каталог все предметы, за исключением медных... уничтожились в портативном дезинтеграторе, а медные изделия переплавлялись в слитки...» [Рубанов, 2011, 398].

Власть Марата закончилась. Герой осознает свое поражение, помогает восстановить первоначальный облик планеты:

«— ...Я сам уничтожу Пирамиду и храмы. Упраздню культ Отца и Сына... Я объявлю всем, что ко мне пришла Мать Матерей и велела разрушить всё, что я создал. Город есть ложный Тжи, он не должен существовать...» [Рубанов, 2011, 383].

Остается очень важный момент — восстановить веру на райской планете, вернуть ее исконные традиции. Марат находит ту самую девочку, которую спасла безымянная странница — единственную оставшуюся в живых представительницу свободного рода тлиу. Ей Марат отдает свой последний приказ как владыка и возвращает власть тому, кому она по праву принадлежит:

«Мать Матерей велела мне научить тебя смотреть в огонь. И знать всё, что положено знать настоящей матери рода. Ты возьмешь огонь от моего костра, и ты возьмешь мужа. Ты поведешь его на берег своего рода и велишь ему построить чувствилище. Ты будешь сидеть возле огня, и ты родишь дочь...

— Ты вырастишь девочку, и когда ей исполнится четыре года, она сядет у костра вместо тебя. Мясо розовой медузы лечит холеру, и многие бродяги придут к твоему чувствилищу. Ты возьмешь силу бродяг, и твоя дочь тоже возьмет силу бродяг, и вы обе родите других дочерей тлиу. Если Мать Матерей пожелает, ты умрешь, или твой муж умрет, или твоя дочь умрет, и тогда род тлиу прервется. Или Мать Матерей захочет другого: чтобы род тлиу был силен, и бродяги брали в твоём чувствилище

мясо медузы, и несли его из деревни в деревню, и тогда многие не умрут от холеры. Это будет ахо, и это будет ыыцз» [Рубанов, 2011, 433].

Авторский символ жизни — девочка, подбрасывающая ветки в огонь костра племени, чтобы пламя рода никогда не погасло.

«Солнечный диск тоже считался костром, и возле него там, на небе, разумеется, тоже сидела девочка, кидая в пламя сухие сучья и ветки кустарника фаюго» [Рубанов, 2011, 134].

Таким образом, для восстановления жизни, веры на Золотой планете Рубанов выбирает женщину (девочку). Противостояние женской и мужской власти в сюжете романа закончилось победой матерей. По Рубанову, сохранение рода, деятельность на благо рода — основополагающие принципы жизнеспособной власти. Мужская власть пала, так как в ее основе не было истинной веры, прочной идеи, и, что принципиально — идеи конструктивной. Для восстановления рая нужна энергия созидания, а это по мнению писателя — женская энергия. Женщина генетически запрограммирована на сохранение жизни — именно этот аспект женской природы автор ставит во главу, когда отдает своей героине власть.

Выводы

Проведен анализ романа Андрея Рубанова «Боги богов». В результате исследования в указанной работе определен и описан миф-претекст как объект авторской полемики, рассмотрена трансформация мифа-претекста автором как способ транслирования авторской позиции, выявлен и описан авторский миф.

Роман видится как попытка автора поразмышлять о модели христианства, текст романа — рефлексия писателя по поводу утраты жизнеспособности данной многовековой модели верований, попытка увидеть причины данного явления, также попытка предложить человечеству свою альтернативную работающую модель — свой новый миф.

Через библейские аллюзии, автор строит свою полемику с вечным текстом, через снижение, десакрализацию христианских символов, иронию — демонстрирует свое отношение к «старой» модели миропорядка.

В качестве основы для построения сюжета автор использует новозаветную *Притчу о блудном сыне*. В центре романа становление главного героя Марата и этапы его жизненного пути повторяют этапы пути героя библейского мифа: уход из дома (уход от Бога), скитания (удовольствия, лишения), возвращение домой (возвращение к Богу).

Марат переживает внутренний надлом и оставляет «свой» мир, где он пилот элитной пилотной академии. Причины кроются в отношениях Марата и его старшего брата Морта — Марат талантлив, но Морт гениален, Марат все время на шаг позади брата. Говоря о необычайной одаренности Морта, автор называет его *Иисусом Христом* пилотажа. Сравнение Морта с центральным символом христианства придают отношениям между братьями обобщающий философский характер отношения человека с Богом вообще. Марат уходит из-за невозможности приблизиться к идеалу. Также имя «Морт» можно рассмотреть в качестве носителя авторской позиции по поводу новозаветной модели христианства: Морт — от французского «mort» — означает «смерть» или «мертвый». Прослеживается параллель с ницшеанским «бог умер».

Перипетии судьбы главного героя Марата строятся по принципу раскручивания так называемой «цепочки греха» — от мелкого проступка к все более серьезному. «Эволюция» героя — есть путь от мелкого вора до кровавого диктатора далекой Золотой планеты. Сохраняя структуру новозаветного мифа, автор транслирует свой скептицизм относительно идеи очищения от греха через покаяния. Библейский текст

дает счастливую развязку истории о нерадивом юноше. Рубанов размышляет о том, что есть точка невозврата — на совести Марата сотни жертв, он убийца —, после чего возвращение сына уже невозможно. Текст романа закольцовывается, демонстрируя авторскую грустную иронию — произведение начинается сценами пребывания Марата на каторге, тогда он еще только мелкий вор. В конце романа — Марат возвращается домой, в качестве преступника «класса альфа».

Автор описывает мир будущего как мир, где воцарился человеческий интеллект, где материальное становится во главе, а духовное, за ненадобностью, отброшено. Марат также «заражен» ценностями своего мира. Неслучайно складывается тандем — Марат и закоренелый преступник Жилец. Жилец — носитель идеи «фцо» — брат от жизни все — порабощает волю главного героя.

Попадая на неизвестную человечеству Золотую планету, Марат и Жилец воцаряются над местными аборигенами, через насилие, кровавую расправу с несогласными. Их власти нужен символ и тогда Жилец нарекается Великим Отцом, а Марат — Сыном Великого Отца. Устанавливается диктатура «Отца и Сына». Здесь прочитывается авторская ирония. Рубанов отсылает читателя к центральному символу христианства — Святой Троице, подвергая символ десакрализации через «демонтаж». По мнению писателя, триединство «Отец, Сын и Святой дух» лишилось последней своей составляющей — Святого духа, утратив таким образом и свое значение. Автор передает свою позицию через организацию пространства романа. «Отец и Сын» (Марат и Жилец) обитают в мире стремления к власти, к материальным благам и, провозглашая философию «фцо», являются символом этого мира.

«Святой дух в чистом виде», по Рубанову, обитает в монастыре космитов на далекой планете, где живут монахи. Монахи практически не нуждаются ни в одежде, ни в еде и даже воде. Мир монахов — полное противопоставление миру «цивилизации» и эти два мира автор разделяет.

В построении декораций далекой Золотой планеты присутствуют аллюзии на ветхозаветный Эдем. В результате правления Марата и Жильца райская планета, где аборигены обитали пусть и форме первобытного общества, но свободными и в гармонии с природой, стала напоминать цивилизованный «старый» мир, откуда прилетели герои: социальная иерархия, тюрьмы, рабское мышление, духовное обеднение. Задача автора вместо деструктивной модели власти «отца и сына» предложить модель конструктивную.

Автор предлагает свое решение через описание уклада общества Золотой планеты до вторжения извне. Здесь царит матриархат. Автор детально исследует в тексте романа мужскую и женскую природу, главное — демонстрирует принципиально разный подход к власти женщин и мужчин через противостояние Матерей рода — правительниц Золотой планеты и самозванцев — Марата и Жильца.

Мужское правление не устояло, так как за символом власти «Отца и Сына» не было ничего, кроме жажды править и наслаждаться. Истинная власть у женщин — Матерей рода, так как для них власть — это не драгоценности и рабы, а идея, ответственность, миссия сохранения рода. Власть матерей в финале романа возвращается — рай восстанавливается.

Рубановская Золотая Планета аллегорично может быть воспринята как наша планета Земля, которая могла бы быть раем, если бы не мужчины у власти. Автор идет своим путем — ищет ответы не в исторических параллелях, а в природе мужского и женского.

Заключение

При все качественном различии мифотворчества архаичного и современного, одно остается неизменным: не находя объяснения чему-либо во внешнем мире, человек творит свой миф. т.е. *мифотворчество* — есть некая постоянная величина человеческой природы.

На протяжении своей истории человечество периодически пыталось уйти от архаических верований предков, дать объяснение всему необъяснимому в окружающем мире с рациональной точки зрения, в частности, с помощью науки. Подобная тенденция, по сути, идет вразрез с человеческой природой, так как игнорируется иррациональная часть человеческого сознания. Как писал К. Г. Юнг: «Идея бога — совершенно необходимая психологическая функция иррациональной природы, которая вообще не имеет отношения к вопросу о существовании бога» [Юнг, 2010, 86].

XX век стоит особняком: он был насыщен социальными, экономическими, политическими потрясениями, но если человек более ранних столетий мог опереться на веру, то человек XX столетия на фоне тотального атеизма оказался лишен подобной поддержки. Наука же при всех своих достижениях, при том, что дала ответы на многие вопросы, так и не ответила на вопросы вечные, более того сама порождает все новые и новые вопросы. В результате, на рубеже XX–XXI веков, возникла потребность вновь переосмыслить пережитый опыт человечества через переосмысление «старых» мифов — явление, трактуемое как *неомифологизм*.

Неомифологическое произведение — это всегда зеркало реальности, видоизмененной с помощью алогичного. Для романа Рубанова «Боги Богов» таким алогичным являются фантастические допущения. Фантастика удобна тем, что позволяет взглянуть на человечество со стороны. Роман, рисуя очень далекое будущее, по сути, раскрывает проблемы человечества настоящего. Выступая в роли мифотворца, современный прозаик Андрей Рубанов предлагает остросоциальное произведение.

В результате анализа романа «Боги богов» на предмет неомифологических параметров, в качестве мифа-претекста выявлен библейский миф. Для продолжения начатого в этой работе исследования возможно выявление и рассмотрение функций других мифов, базовых для данного произведения, в частности — мифа о Прометее, аллюзии на который обнаруживаются в тексте романа.

Список использованной литературы

Источники:

Библия, Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, канонические. — М.: Российское Библейское общество, 2009. — 292 с.

Рубанов, А.В. *Боги богов.* — М.: АСТ: Астрель, 2011. — 444, [4] с.

Научная и критическая литература:

Гарсия дель Сид, Ламберто. *Замечательные числа.* / Пер. с исп. — М.: Де Агостини, 2014. — 160 с.

Кассирер, Э. *Избранное. Опыт о человеке.* — М.: Гардарики, 1998. — 784 с.

Косарев, А.Ф. *Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость.* — М.: ПЭР СЭ, 2000. — 303 с.

Мелетинский, Е.М. *Миф и двадцатый век // Избранные статьи. Воспоминания.* / Отв. ред Е. С. Ноник. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. — 576 с.

Мелетинский, Е.М. *Поэтика мифа.* — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. Академия наук СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», 1976. — 408 с.

Руднев, В.П. *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты.* — М.: Аграф, 1999. — 384 с.

Эпштейн, М. Н. *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков.* — М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.

Юнг, К. Г. *Психология бессознательного* / Пер. с англ. под общей редакцией В. В. Зеленского — Издание 2-е. — М.: «Когито-Центр», 2010. — 352 с.

Справочная литература:

Аверинцев С. С., Эпштейн М. Н. *Мифы* // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — с. 222–224.

Аверинцев, С.С. *Архетипы* // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1980. — Т. 1. — с. 110–111.

Топоров, В. Н. *Числа* // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1980. — Т. 2. — с. 629–631.

Интернет-источники:

Белокурова, С.П. *Неомифологизм* // Словарь литературоведческих терминов, 2005. Доступен на 24.05.2017: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0>

Городова М. *Разорвать цепь греха*, 2008. Доступен на 24.05.2017: http://www.pravmir.ru/stat-content/sc_printer_3359.html

Лосев, А.Ф. *Диалектика мифа*. — М.: Правда, 1990. Доступен на 24.05.2017: <https://azbyka.ru/dialektika-mifa>

Мещерякова, М.И. *Неомифологическая проза в круге детского и юношеского чтения* // Русская детская, подростковая и юношеская проза второй пол. XX в.: проблемы поэтики. — М.: Мегатрой, 1997. — 380 с. Доступен на 24.05.2017: <http://www.rusf.ru/litved/fant/me2.htm>

Минц З.Г. *О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов* // Блок и русский символизм. Избранные труды: В 3 кн. — СПб.: Искусство — СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. — С. 59–96. Доступен на 24.05.2017: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html#0>

Моисеенков А. *Троица: Фундамент христианства*, 2013. Доступен на 24.05.2017: <http://foma.ru/troicza-fundament-xristianstva.html>

Неклюдов, С.Ю. *Мифологическая картина мира*, 2014. Доступен на 24.05.2017: <https://postnauka.ru/video/31579>

Неклюдов, С.Ю. *Мифология в культуре*, 2013. Доступен на 24.05.2017: <https://youtu.be/kAPKrejKZbc>

Погребная, Я.В. *Актуальные проблемы современной мифопоэтики* — М.: Флинта, 2011. — 178 с. <https://www.litmir.me/br/?b=211644>

Юнг, К.Г. *К пониманию психологии архетипа младенца* (Jung C.G. Zur Psychologie des Kind-Archetypus (Zurich, 1951). Перевод С.С.Аверинцева. Доступен на 24.05.2017: http://anastasiya-shulgina.narod.ru/ID_16_58_15.htm

Юнг, К.Г. *Об архетипах коллективного бессознательного* // Пер. А.М. Руткевича. (В сокращении, по книге К.-Г. Юнг. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. Доступен на 24.05.2017: http://pryahi.indeep.ru/psychology/jungian/jung_01.html

Urban Dictionary // *Green*, 2004. Доступен на 24.05.2017: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=green&defid=944699>

DOKUMENTĀRA LAPA

Bakalaura darbs «Andreja Rubanova "Dievu dievi" kā mūsdienu neomitoloģiskais romāns»
izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie
informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Aleksandra Tjutjunņikova

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: asoc. prof. Dr. Philol. N. Šroma

Recenzents: pasniedzējs, Dr. philol. Svetlana Pogodina

Darbs iesniegts Rusistikas un slavistikas nodaļā 25.05.2017.

Studiju metodiķe: Jeļena Sevastjanova

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

__06.2017 prot. Nr. ____, vērtējums ____ (_____)

Komisijas sekretārs: dokt. Linda Eltermane