

*Е. П. ЖИГАНОВА
(Беларусь, Минск)*

АНТИУТОПИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ПОВЕСТИ АЛЕСЯ АДАМОВИЧА «ПОСЛЕДНЯЯ ПАСТОРАЛЬ»

Статья посвящена анализу первой в белорусской (русскоязычной) литературе антиутопии, созданной классиком после Чернобыльской трагедии и Холодной войны. В статье рассматриваются как аспекты поэтики данного произведения, так и его идейное своеобразие.

Ключевые слова: антиутопия, дистопия, утопия, пастораль, хронотоп.

Алесь Адамович завершил свою повесть в те самые дни, когда наше общество переживало Чернобыльскую трагедию, и, хотя произведение повествует о последствиях военной катастрофы, тема ядерного взрыва была в конце 80-х годов XX в. весьма актуальна. Казалось бы, прошедшие тридцать лет должны были притупить в нас ощущение опасности, которым мы все тогда жили, однако человеческая память слишком цепка и сохраняет негативные ощущения в качестве своеобразного опыта, предостерегающего нас в дальнейшем от подобных ошибок. И поэтому с новой силой звучат для новых читателей предостережения писателя, высказанные им в «Последней пасторали».

Повесть Алесь Адамовича «Последняя пастораль» является одной из первых в белорусской (в том числе русскоязычной) литературе антиутопии, точнее — дистопией, что предполагает изображение «опасных, губительных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному социальному идеалу» [2: с. 29]. Это история о последствиях ядерного столкновения двух сверхдержав, пытавшихся навязать друг другу собственную модель построения идеального общества. Хронотоп повести («единство пространственных и временных параметров, направленных на выражение определенного художественного смысла» [3: с. 518]) соответствует утопической традиции: действие происходит на маленьком острове, чудом сохранившемся после ядерной катастрофы. Соответственно на острове и происходят события, которые, с одной стороны, объясняют причины уже случившейся катастрофы, с другой стороны, ведут к окончательной гибели человечества.

Временной промежуток, изображенный в произведении, — это время после военной катастрофы и до окончательного ядерного апокалипсиса. Пограничная ситуация (между жизнью и смертью) для всей планеты и всего человечества, пусть и представленного тремя оставшимися в живых людьми, позволяет читателю осознать весь ужас происходящего и увидеть все в наиболее ярком свете.

Антураж повести, на фоне которого происходят события, отсылает нас то к пасторали, то к утопии: райский остров, влюбленные мужчина и женщина. Однако эту утопическую идиллию жизни на острове разрушают некоторые детали: уродливо пышные тошнотворные желтые цветы, появившиеся после первой ночи любви, многоголовые крысы, пожирающие сами себя, беспанцирные черепахи, солнце, ходящее по дуге, а не по кругу, окружающие остров глыбы тяжелого мрака. До определенного момента все эти детали не бросаются в глаза читателю, они лишь подспудно начинают его тревожить.

На первом плане в повести находятся взаимоотношения мужчины и женщины, олицетворяющих человечество. Но очень скоро читатель утверждает в мысли, что они и есть все человечество, сумевшее выжить после ядерной катастрофы. До появления на острове третьего человека осознанная память о доядерном прошлом сохраняется только у мужчины: «Странно сознавать, что я знаю столько всего, что никогда и никому не понадобится» [1]; «шеголи чулкнутой из “Фауста”, а могу из “Илиады”, а то из Шекспира. Бессмертные слова, фразы, мысли — казалось, износа не будет им, хватит на тысячелетия миллиардам людей. Осталось (и надолго ли?) что поцарапала утлая лодчонка моей памяти, — отрывки, осколки, ошметки» [1]. Память о катастрофе и ее уже островных последствиях также сохраняется только в сознании мужчины: именно от него мы узнаем, как меняется остров от нашествия многоголовых крыс, исчезнувших в одно мгновение, до желтых тошнотворных цветов и таинственных лунных всполохов. Воспоминания о доядерном прошлом с новой силой проступают в тот момент, когда на острове появляется Третий: «Мы захлебывались памятью об ушедшем, утерянном, загубленном, как о существующем <...> Мира вроде бы и не осталось, а мировые проблемы, как это ни странно, остаются» [1].

Ключом к пониманию причин, породивших катастрофы (ядерную и постядерную), является философия отчасти воспроизведенная, отчасти рожденная героем в процессе споров с Третьим. Это философия «многоотсечного» человека, которая заключается в следующем: в каждом человеке есть отсек «здесь и сейчас» (живет одним днем ради себя), отсек «чадолюбец» (все поступки детерминируются счастьем собственных детей), отсек «идеолог» (живет мечтой о всеобщем благе любимыми способами), отсек «трус» (живет «инстинктом самосохранения особи»

[1]). И каждый из этих отсеков борется внутри человека. Самые страшные из них — третий и четвертый, поскольку именно они провоцируют конфликты и распри. И, по сути, всё то, что происходит между героями на острове и приводит их к окончательной гибели, схематично повторяет произошедшее до этого момента со всем человечеством, лишь масштаб другой. Так, чувство личной обиды первого мужчины постепенно превращается в осознание несправедливости по отношению ко всему человечеству (в его лице) и оправдывает борьбу за счастливое будущее.

«Многоотсеочность» человека проявляется постепенно. Сначала это личная обида героя, лишённого единственной радости в жизни: «Теперь не он, а я — третий <...> Хотел бы я, чтобы объявился еще кто-то, Четвертый, Пятый, тогда, может быть, и Третий узнал, испытал бы то, что испытываю я» [1]. После осознания того факта, что детей у соперника быть не может, он свою зарождающуюся месть оправдывает возможностью родить ребенка и любить его: «Я думаю, он только меня вытеснил. А этот гад (вот кто истинный гад!), а он — и детей <...> Да вы оба враги человечества! И поступать с вами соответствует» [1]. Следующая стадия — оправдание мести счастливым будущим человечества (а именно: его, женщины и будущих детей): «Теперь я знаю твердо: пойду на всё, имею право на всё, но верну Её, верну земле материнство» [1]. Но труса и в нем не истребить, поскольку инстинкт самосохранения особи сильнее любого другого: «Если он то, что я узнал, значит, в данной ситуации представляет лишь самого себя, особь. Я же представляю род человеческий. Ну хотя бы возможность его в будущем. Я буду целиться в особь, в человека. Он же — род человеческий. Чем же не Всекаин?» [1].

В спорах за право владеть женщиной, точно так же, как когда-то в спорах за владение планетой, мужчины теряют сам вожделенный объект обладания — Женщину и планету. Хочется отметить и следование автором литературной традиции: образ земли, образ матери, образ женщины — все это сливается в единое целое, которое в определенные моменты воплощается в одной из ипостасей. Пресловутая Вечная Женственность, воспеваемая поэтами разных эпох, приобретает в повести Алеся Адамовича апокалипсические черты.

Показательно, что в период гармоничных взаимоотношений герой и героиня не имеют имени. Автор часто использует литературную традицию замены имени местоимением, которое пишется с прописной буквы. Она — единственная женщина, надежда на продолжение жизни. Обрамляющие эти идиллические главы эпиграфы («Кались глядзеў на сонца я, Мне сонца асляпіла вочы» М. Багдановіч; «Выйшлі з ёй, дзе сенажатная краса, Зіхацела, як вясёлкі многацветны ўзор», «Раем на зямлі выглядываў наш сад, Я ў ім — Адам, яна ў ім — Ева» Янка Купала; «Хлое, глядевшей на него, Дафнис показался прекрасным» Лонг и т.д.) также подчерки-

вают ее божественность и единственность. Имя героиня обретает лишь тогда, когда уходит к Третьему: «Он называет меня Мари-а!» [1]. Пытаясь объяснить Первому, почему номинация для нее важна, героиня замечает: «Это тебе было безразлично, кто с тобой. Как ты меня еще не окрестил Матушкой Природой?» [1]. Героиня и вовсе до определенного момента лишена каких-то индивидуальных черт. Она как сосуд, который наполняется неким содержанием в зависимости от обстоятельств. Это очень ярко проявляется в первых главах произведения, именно такой ее воспринимает Первый: «В Ней одной собрано всё оставшееся, всё, что способно еще дать смысл чьему-то существованию, моему существованию. Может потому в ней так много всего и всё такое разное. В чертах тонкого лица, как и в самом Ее характере, восточный тип женщины и славянский, европейский проявляются попеременно» [1]. Даже о ее прошлом помнит лишь Первый, о чем иногда намекает читателю, но всё это сквозь призму его собственного восприятия: «Лежал и старался выловить из прошлого все моменты, когда уже была, присутствовала Она. Я ведь так и не знаю, не помню, откуда и когда Она появилась в моей жизни. Вроде была всегда, сколько помню, даже где-то там, в детстве моем, нашем...» [1].

Для женщины прошлое за закрытой дверью (в прямом и переносном смысле). Эта рукотворная железная дверь за водопадом для нее своеобразное табу. Живя на этом острове, она забыла, что было за этой дверью (эту историю читатель узнает от героя только в финале произведения). Единственное чувство, которое она испытывает при виде этой двери, — испуг, и поэтому ее прошлое для нее не существует. Она живет здесь и сейчас: она любит единственного мужчину, пока их двое на острове. Появляется третий — она влюбляется в него. Чувства, которые она испытывает здесь и сейчас, гораздо важнее прошлого, которое не принесло ей ничего хорошего. Характеристику прошлому и мужчинам, сотворившим весь хаос и ужас, она дает не единожды — «всекаины» (в определенных моменты так она называет и одного и другого героя). Женщина живет, исключительно чувствами и интуицией: если что-то и вспомнит, то об этом можно догадаться по взгляду, жесту, оговорке: «Иного мира Она не знала, не помнит, для Нее наш остров — вполне что-то нормальное, и Ей столько еще открытий предстоит — в себе самой. Жизнь открывается» [1].

Она становится собою и по-настоящему обретает голос только после встречи с Третьим, который дает ей возможность ненадолго почувствовать себя индивидуальностью. Но даже в этот период она занята спасением человечества: для нее опасность кроется не в окружающей природе, а в человеческих отношениях. Лишь она осознает это и пытается убедить героев в их неправоте и возможных катастрофических последствиях.

Но мужчины поглощены собственной борьбой, и на поверку не Женщина, которую они вожделяют, а первенство за ее обладание становится для них смыслом существования. И в этой борьбе, как когда-то в борьбе за первенство на всей планете, они теряют Ее и свое будущее в Ее неродившемся ребенке навсегда.

В художественную канву произведения после появления Третьего на острове вливается новый мотив — мотив театра: «Возможно, кому-то там <...> понадобились зрители. Для последнего спектакля. Мы приглашены в ложу Великого Драматурга, он же Великий Режиссер» [1]. Неслучайно это происходит в переломный момент жизни героев. До этого момента они более-менее управляли собственной жизнью, между ними практически не существовало разногласий, которые способствовали бы окончательному краху, другими словами, разыгрывалась своеобразная пастораль. После появления Третьего образ Великого Драматурга стал возникать достаточно часто, наверное, потому что переложить собственную ответственность за надвигающуюся катастрофу на плечи другого, более могущественного и непоколебимого, гораздо удобнее, чем отвечать самому. С появлением образа Великого Драматурга начинает разыгрываться уже не пастораль, а последняя пастораль: «Ладно, вообразим лучше руку Великого Драматурга: к финалу поторапливает, и без того пьеска, его последняя пастораль, затянулась» [1]. По сути, понятия «пастораль» и «последняя пастораль» в повести Алеся Адамовича соотносятся как литературоведческие понятия «утопия» и «антиутопия».

Символично, что последние счастливые минуты жизни Женщины освещены сиянием луны. Именно это чувство одиночества, возникающее при взгляде на Луну, послужило в человеке надеждой на вечность и бесконечность: «Чувство Луны всегда тревожно-радостное: есть кто-то еще, кто ее видит, смотри, на нее одновременно с тобой и тоже думает — не о тебе конкретно, но вроде бы и о тебе. Взойдет Луна, и сразу глухнут голоса ночи (сколько их было на непустой Земле!): я здесь, а ты? нет, раньше ты стовечье» [1]. Но даже это не помогло. Всё окончилось крахом человечества: его будущее погубило в волнах радиоактивного океана: «Я сажусь рядышком, нет, я не признал и никогда не признаю в этом ужасе распада ту, которую разыскивал, к которой бежал. Никогда не соглашусь, что это правда <...> Наконец глаза Старухи, в которых засветилось что-то знакомое, что-то Ее, уперлись в меня, они спрашивают робко, виновато: правда? то, что со мной случилось, это правда?» [1].

Таким образом, трагедия трех последних людей на земле, как и предшествующая этому трагедия всего человечества, — творение рук человеческих. Постоянное соперничество и чувство превосходства над другими толкало людей на истребление себе подобных, что в конечном итоге

и привело ко всеобщей гибели. И Великому Драматургу осталось лишь констатировать: «Исчезли последние свидетели собственной трагедии, и она тотчас перестала быть трагедией и стала рутинным физическим процессом превращения, энтропического падения энергии в ничтожно малом уголке Вселенной» [1].

Литература

1. *Адамович А. М.* Последняя пастораль. URL: https://royallib.com/read/adamovich_ales/poslednyaya_pastoral.html#0. (дата обращения: 01.05.2013).
2. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. Б. М. Коженикова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 752 с.
3. Культурология. XX век. Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 640 с.

The article represents the analysis of the first dystopian fiction in Russian Literature of Belarus created by Ales Adamovich. This story was written by the classic after the Chernobyl tragedy and the cold war. The author of the article reveals both the aspects of poetics of the narrative and its ideological peculiarity.

Key words: anti-utopia, dystopia, utopia, pastoral, hrotopope.