

обычных, непримечательных, просто они подчиняются иным способам сборки. Сын-астронавт, возвращаясь с Соляриса, преклоняет колени перед отцом, как блудный сын. Его история, тем самым, приобретает евангельский размах, возникает их новая сильная связь с отцом. Существует ли гарантия, что связь снова не будет разрушена, заурядность и обыденность не замутят прозрачную чистоту зеркала (воды)? Но очевидно, падение и упадок в повседневность возможны, а потому Сталкер снова и снова отправляется в Зону.

### **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ОТРАСЛЬ «БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», ИЛИ СМЫСЛОСТРОЕНИЕ РОМАНА А. ЭШБАХА «ВИДЕО ИИСУС»**

*Ишимбаева Г.Г.*

Смысловое поле романа А. Эшбаха структурировано вокруг мифологемы Иисуса Христа. Заметим, что метафоризация образа Спасителя приняла впечатляющие масштабы в массовой литературе последних лет, притязающей на абсолютные новации в осмыслении частной жизни и учения Богочеловека.

Вспомним в этой связи, например, отечественные сочинения – «Холодные берега. Близится утро» С. Лукьяненко и «Евангелие от Соловьёва» В. Соловьёва. Первый замахивается на то, чтобы пересмотреть всю историю человечества и христианства. В его романе вместо Иисуса, умершего в детстве, проповедует посланный Богом Марии приёмный сын, от которого отворачиваются все апостолы, за исключением Иуды Искарота. Соловьёв в своем «Евангелии» также претендует на сенсационность: в его «благой вести» появляется клонированный Иисус Христос, некий таинственный Даниил со своими апостолами, рядящийся в одежды Мессии, пророки Енох и Илия и намёки на близость второго пришествия Христа, которому предшествует появление антихриста.

Особенно большой резонанс вызвали, однако, не эти романы, а книги Д. Брауна «Код да Винчи» (мировой бестселлер) и Б. Акунина «Пелагея и красный петух».

«Код да Винчи» Брауна – это откровенный комикс, эксплуатирующий Большую тему, своего рода Евангелие от Микки-Мауса, часы с изображением которого носит герой – искусствовед с мировым именем, вынужденный поневоле стать сыщиком, профессор Роберт Ленгдон. Псевдонаучный детектив с его постоянными экскурсами в историю религии, искусств, астрологии, с его тайнами тамплиеров и Леонардо да Винчи шокировал читателя и Церковь: оказывается, Иисус Христос был женат на Марии Магдалине, был феминистом, его потомки основали французскую королевскую династию Меровингов, а Святой Грааль – это не что иное, как женское лоно.

«Пелагея и красный петух» Б. Акунина уступает в дерзкой лихости сюжету американского писателя. Однако и в этом произведении фантазии автора безудержны. Сюжет этого «провинциального детектива» строится вокруг Иисуса Христа, вместо которого в своё время был распят двойник. Избежавший Голгофы, он из волшебной пещеры с «хронодырой» попал в Россию начала двадцатого столетия. Здесь под именем Мануйлы (так Б. Акунин русифицировал евангельское «Еммануил», означающее то же самое, что и еврейское «Иешуа» – «Бог с нами») он проповедует гедонистическое отношение к жизни, высказывается в пользу женщин-священников и сомневается в существовании Бога. Здесь он славит мудрость стратега и тактика Иуды и почти «по Достоевскому и по Булгакову» встречается с «Великим инквизитором» и «прокуратором» Побединым (прозрачен не только литературно-аллюзивный, но и исторический прототип этого образа).

В одном ряду с названными произведениями массовой литературы, обратившейся к образу Христа, и роман немецкого прозаика Андреаса Эшбаха «Видео Иисус» (1998).

Однако если сочинения Акунина, Лукьяненко, Соловьева и, в особенности, Брауна активно обсуждаются в прессе и интернет-изданиях, то о романе «Видео Иисус» пока не написано почти ничего. Между тем это произведение весьма любопытно в силу того, что

«выламывается» из современной массовой литературы, посвященной «Иисусу Христу – суперзвезде».

А. Эшбах, в прошлом изучавший авиационную и космическую технику, начинавший карьеру в качестве программиста, положил в основу своего произведения фантастическое допущение о реальной возможности путешествия во времени. Герой-исследователь романа, член нью-йоркского Исследовательского общества, студент-вундеркинд Стивен Фокс, во время археологических раскопок в Израиле находит в двухтысячелетней могиле инструкцию по пользованию видеокамерой, которая должна поступить в продажу только через несколько лет. С этого начинается череда невероятных приключений: за таинственной видеокассетой охотятся почтенные археологи, секретные службы, представители Ватикана, медиамагнат...

В сюжете романа появляются хронологические вехи из жизни Иисуса Христа, описание документального фильма о Богочеловеке и артефактов из времён Иисуса, сведения об археологических раскопках в Израиле, кумранские свитки, латинский средневековый трактат о таинственном зеркале, отражающем только лик Спасителя, история францисканского монастыря в пустыне Негев и т.д. Реальные данные сочетаются с вымышленными, образуя некое новое романное пространство, отвечающее требованиям массовой культуры последних лет – развлекающая поучать.

Эшбах выдерживает все каноны развлекательной литературы, рассчитанной как на массового, так и на интеллектуального читателя. Во-первых, его роман с жанровой точки зрения совмещает в себе признаки научно-фантастического, авантюрно-приключенческого, детективного произведения с элементами альтернативной истории. Во-вторых, в художественную ткань романа искусно вплетены многочисленные научные и околonaучные рассуждения о пространственно-временных вывихах, что, заметим, не утяжеляет конструкцию, но делает более очевидным авторский замысел. Наконец, Эшбах использует матрешечный способ построения: один из его персонажей, писатель-фантаст Петер Эйзенхардт, однажды читал роман, в конце которого «выяснилось, что все люди, присутствовавшие при распятии Христа – солдаты, зеваки, священники, даже палачи, приколачивавшие Иисуса к кресту, – все сплошь были

путешественники во времени из различных эпох отдалённого будущего» (141)<sup>1</sup>.

Кажется, что Эшбах откровенно играет со своим читателем. Однако писательская игра с временными парадоксами не должна вводить в заблуждение. Эшбах предельно серьёзен в осмыслении главной проблемы – проблемы восприятия Иисуса Христа обывателями дня сегодняшнего и двухтысячелетней давности. Написавший отвечающий стереотипам массовой литературы роман, он обрушивается на коллективное бессознательное своих современников, погрязших в тенетах общества потребления.

Один из верующих героев романа, узнавший об охоте за кассетой, пытается убедить себя в том, что это сам Бог дал возможность «снять на видео Спасителя, чтобы укрепить Его церковь и вернуть людей к вере» (192). Но вслед за этой утешительной мыслью приходит другая: видеозапись достанется медиамагнату Джону Кауну, использующему её в меркантильных целях как мировую сенсацию, которую можно дорого продать: «Слова Господа он будет передавать в промежутках между самыми дорогими рекламными блоками всех времен. И зрители будут терпеть бесконечную трескотню о прохладительных напитках, чистящих средствах, автомобильных шинах, гигиенических прокладках и жевательной резинке ради того, чтобы увидеть лик Спасителя. И Иисус опять будет распят на Голгофе коммерции — снова и снова: сперва в субботний вечер, в самое лучшее время, потом в дневные часы и, наконец, в детские, когда показывают рекламу кукол Барби и Кена» (193).

До поры до времени дитя своей живущей по законам коммерции эпохи, Стивен Фокс в начале гонки за успехом в большей степени озабочен тем, чтобы стяжать лавры победителя и доказать, что в действительности Иисуса не было: «... ведь это центральная фигура для христианства, самой многочисленной религии мира. Если Иисус никогда не жил, то это означает, что кто-то придумал его образ. Что это некая искусственная фигура. Как Супермен. Или, если уж на то пошло, как Микки-Маус!» (195). Это глубоко симптоматично, что в романе Эшбаха, как и в «Коде да Винчи» Брауна, растиражированный образ диснеевского мышонка служит своего рода символом эрзац-культуры

---

<sup>1</sup> Все цитаты из романа приводятся по изданию: *Эшбах А. Видео Иисус / Пер. с нем. яз. Т. Набатниковой. М., 2004–* с указанием страницы в скобках.

двадцатого столетия. И профессор искусствоведения Лэнгдон, сознательно позиционирующий себя с ним, и студент Фокс, дистанцирующийся от него, обнажают тем самым тайну общественного вкуса. Только первый, демонстративно носящий на руке часы с Микки-Маусом, манипулирует клишированными образами сознания, а второй, предположивший, что Богочеловек и комиксо-мультиашные герои имеют одно происхождение, – табуированными образами подсознания.

Привлечённый к раскопкам канадский историк профессор Гутьер, давно вышедший из возраста Стивена Фокса, выстраивает очень близкий по сути ряд ассоциаций, заявляя, что для него лично «это больше похоже на “Секретные материалы”» (325). А мультимиллионер Джон Каун, который всё рассматривает через призму доллара, сравнивает бизнес-возможности Ливерпульской четверки и Бога: «Я уверен, что времена, когда “Битлз” были популярнее Христа, давно миновали» (335).

Во всех случаях явно желание перевести феномен Иисуса Христа в разряд явлений массовой культуры – таких же, как целлулоидные поделки Уолта Диснея, как глянцевые ленты голливудских режиссеров, как примитивно буржуазная рецепция авангардистов из Ливерпуля. Таковы стереотипы мифологизма массового общественного сознания, которое стремится к адаптации креативной христианской идеи и самого Иисуса Христа. Отсюда проистекают причины меркантильно двоядушного отношения людей к Богу.

Как замечает главный герой, «его собственные родители и по сей день изображают набожных людей, насколько это принято в обществе, на самом же деле ведут жизнь, на которой никак не сказывается учение религии, к которой они принадлежат. Быть хорошим христианином означает ходить в церковь на Рождество и жертвовать на благие дела, если некуда деваться, но и то лишь столько, чтобы не злить соседей. И лишь в редкие моменты они становились по-настоящему набожными. Как правило, в критических ситуациях... Религия для его родителей, да и вообще для всех людей, которых он знал, была чем-то вроде зонтика. В хорошую погоду о зонтике вообще не думаешь. И вспоминаешь о нем, только когда начинается дождь. Но верить по-настоящему – не верил никто, кого он знал» (201–202).

Когда же Стивен Фокс понял суть своей проблемы – проблемы гносеологического характера, связанного с актом Откровения, то

пережил настоящее потрясение: «Представление, что Иисус, о котором говорится в церквях, на уроках богословия, в Священном Писании и в молитвах, мог на самом деле никогда не существовать, что все они попали под влияние мифа, что этот Иисус на самом деле был не более реален, чем рождественский Дед Мороз, якобы приносящий детям подарки, – показалось ему чистой издёвкой» (201). С этого момента для героя начинается долгий процесс очищения от скверны потребительского общества и выстраивания принципиально новой модели мироздания, в которой Христос и его учение, перестав быть «зонтиком», занимают центральное место. И это при том, что Стивен Фокс не становится фанатиком веры, более того, он противопоставляет фанатикам в лице представителей инквизиции.

Эшбахская трактовка Конгрегации вероучения (сегодняшнее название Святейшей Инквизиции, как сказано в романе, 342) очень близка Достоевскому. Как и Великий инквизитор из поэмы Ивана Карамазова, прелат, посланный Папой из Ватикана в Израиль, руководствуется соображениями, как он полагает, высшего порядка. Он служит интересам Рима, интересам Святой Христианской церкви – и во имя них готов на любое предательство, даже на повторное распятие Христа. Недаром увидевший, в конце концов, документальный фильм об Иисусе Стивен Фокс понимает: «...церковь учинила бы над ним ещё худшую расправу, чем иудейское священство» (500). Эта моральная готовность церковных иерархов к убийству Христа в романах Достоевского и Эшбаха оценивается при помощи одного смыслового ряда, назначение которого – выявить внешние проявления безжизненности в чертах лиц гонителей Божественного Страдальца. Если русский классик вводит говорящую деталь: бескровные уста инквизитора, то немецкий прозаик подчёркивает в одном случае «мертвенные глаза» посланцев Рима, в другом – их «безжизненные глаза, похожие на стеклянные шары» (472, 506).

Живые мертвецы, романские церковники боятся того, что видеозапись станет достоянием человечества. Петер Эйзенхардт, по воле Эшбаха немецкий писатель, даёт такое педантично-скрупулезное объяснение этой боязни: «Во-первых, церковь должна бояться, что видео может обнаружить такие факты, которые ставят под вопрос существующую доктрину веры и с ней вместе непогрешимость Папы. Во-вторых, и это, может быть, еще важнее: видео никогда не сможет

соперничать с образами, которые верующие создали своей фантазией, со всеми этими живописными полотнами на священные темы, которые висят в музеях и супружеских спальнях, с умильными китчевыми картинками в детских Библиях. На видео всё окажется убогим и жалким, примитивным и грязным, и все увидят, что Иисус всего лишь человек, как любой другой. Может быть, там будет видно, как он что-то возвещает, и конечно интересно, что именно, но никто этого не поймет, потому что вряд ли кто-то владеет арамейским языком, а что касается силы внушения его воззваний, то я уверен, что каждый евангелист в своих текстах в сто раз убедительнее и проникновеннее. Короче говоря, церковь должна бояться, что человек разочарованно отвернется от веры, если хоть раз увидит Иисуса воочию» (354–355). Но Петер Эйзенхардт слишком рационалистичен в своём объяснении, недаром он оказывается именно разочарованным после просмотра фильма – разочарованным, однако, не в вере, а в «якобы Иисусе» (497).

Стивен Фокс, в отличие от Эйзенхардта, воспринял видео эмоционально и пережил настоящий катарсис. Благодаря нахлынувшим чувствам, а также обретенной вере, он сумел постичь и более точно, чем старший и умудрённый опытом товарищ, выразить тайну, по которой церковь не могла принять живого Иисуса Христа. Богочеловек был само воплощение жизни, а Его проповедники избрали в качестве иконы Иисуса мёртвого, распятого. Церковь проповедует отрицание жизни, отвергает её полноту, учит отречению и аскезе.

В рассуждениях героя очень близко сошлись взгляды Ницше, по мнению которого христианство отвлекает людей от земной жизни, лишая их самой воли к жизни, и Л. Толстого, обрушивавшегося на христианскую церковь и преданного за то анафеме. Стивен Фокс словно синтезировал ницшевско-толстовские идеи и понял, насколько проще было поклоняться Ему после того, как Он умер. «Понял, что даже нужно поклоняться тому, кого при жизни проморгал и чувствуешь, что проморгал. Понял, что его сделали Богом, чтобы обезвредить, чтобы вызов, исходивший от него: Будь! – устранить, чтобы предать забвению сам факт, что вообще был когда-то некий вызов. Поэтому всё теперь вертится вокруг его смерти. В предании его жизнь осталась лишь подготовкой к смерти, а чудеса, которые ему приписывают – поскольку тех чудес, которые он на самом деле творил на каждом шагу, каждым своим словом и движением, они не могли

снести, – остались лишь необходимым доказательством его божественной природы, того, что он был иной, чем любой другой человек. Вот что так важно было доказать, в противном случае пришлось бы изменить себя вместо того, чтобы поклонением и почитанием снять с себя ответственность. В предании – так, как его жизнь изображается в Евангелиях, – всё шло к его смерти, которая на самом деле была катастрофическим провалом человечества, актом подлости, а чтобы увернуться от этой правды, вся мифология должна была как следует потрудиться, переработав его убийство в жертвенную смерть» (500–501).

И отныне главный герой романа смысл своей жизни видит в том, чтобы преобразить весь мир, познакомив его с живым Иисусом Христом, потому что считает: тот, кто посмотрит видео, больше не останется таким, как прежде, а изменится навсегда. Иными словами говоря, Стивен Фокс хочет очистить и переписать двухтысячелетнюю мифологию смерти, дать единственно истинный шанс постичь живую и жизненную энергию Христа, услышать то, что говорит его устами «сама земля, или бесконечный космос, или океан, или неопалимая купина» (499).

Другое дело, что не все романские персонажи способны к познанию и преображению. Эшбах не случайно упоминает апостолов Павла и Иуду Искариота, которые составляют в романном пространстве многозначительную симметричную антитезу.

О первом, «апостоле язычников» Павле известно, что изначально он звался Савлом и был учеником знаменитого раввина Гамалиила в Иерусалиме, фарисеем, ревностно исполнявшим иудейский закон и принимавшим участие в преследованиях членов первых христианских общин. Его обращение свершилось на пути в Дамаск, когда он испытал чудесное явление света с небес и услышал укорявший его голос (Деян. 9:1–19). «Видение в Дамаске» стало поворотным событием в его жизни: он принял крещение под именем Павла, стал пылким приверженцем Иисуса и крупнейшим проповедником христианской веры среди язычников, автором первых четырнадцати апостольских посланий. Савл, обращённый в Павла, – это монический евангельский образ, символизирующий приятие Божьего Дара.

Образ Иуды Искариота также приобрёл символическое звучание. Один из двенадцати апостолов, он заведовал апостольской кассой и

выполнял обязанности казначея, следя за расходами общины учеников Христа (Ин. 12:6), а затем предал Учителя за тридцать сребренников. В евангельском повествовании нет психологической мотивации, по которой он сделал это. Нет психологической мотивации и последовавшего раскаяния, и самоубийства Иуды.

Предательство одного из избранников, его воля к отступничеству, вложенная в него дьяволом, моральное зло совершённого им деяния получает в Новом Завете однозначную оценку, которая в целом характерна для последующей мировой традиции. Исключение составляют, пожалуй, лишь члены гностической секты каинитов, трактовавшие предательство Иуды как проявление высшего служения Богу во имя искупления всех человеческих грехов, и для некоторых писателей второй половины двадцатого века, например, для Х.Л. Борхеса (новелла «Три версии предательства Иуды») и Ю. Нагибина (рассказ «Любимый ученик») – Иуда не предатель, а «тайный спаситель мира».

Обоих апостолов, Павла и Иуду, вспоминают герои романа во время обсуждения возможной судьбы «потерпевшего времякрушение» автора фильма. Когда заходит разговор о том, не стал ли он одним из спутников, а впоследствии и одним из апостолов Христа, на ум профессору из Торонто Гутьеру первым приходит Иуда. Его английский коллега, руководитель раскопки Уилфорд-Смит спрашивает: «А вы бы взяли на себя добровольно роль Иуды?» – «Нет. Разумеется, нет», – был ответ (331). Решительно отбросив кандидатуру Иуды, Гутьер пытается идентифицировать путешественника во времени с апостолом Павлом, но сам же отказывается от своей гипотезы, потому что Павел никогда не встречал Иисуса.

Научная дискуссия не привела к ответу на вопрос, под каким именем жил таинственный автор видеофильма, это и неважно для Эшбаха. Значение эпизода в другом: он проясняет систему и градацию романских персонажей, которые так или иначе соотносятся с апостолами Павлом и Иудой. Евангельские персонажи составляют, таким образом, своего рода архетипически узаконенную модель проверки человеческой природы на человечность (причём в случае с Иудой Эшбах придерживается христианской традиции). Неверующий противник Бога либо узнает Его, либо нет, либо переживает обращение, либо закостенеет в своей греховности. Считающий себя учеником и

доверенным лицом Бога человек подпадает под власть «диавола» (Ин. 6:70) и совершает страшное преступление, которому нет и не может быть оправдания.

Многие герои романа сдали экзамен на человечность. Помимо Стивена Фокса, это монахи из францисканского монастыря, на протяжении шестисот лет сохранявшие святыню и ждавшие времени, когда её можно будет отдать людям; смиренный патер Лукас, для которого откровение веры свято; техник-мексиканец Джордж Мартинес, благоговейщий перед самой святой землёй.

Особенно показательное обращение американского мультимиллионера Джона Кауна: посмотревший «Видео Иисус», он кардинально изменил сам способ своего существования и философию жизни.

Воздействие сенсации – и необязательно, чтобы герой видел фильм, достаточно даже знания о документальной съёмке Христа – всякий раз, как говорит Фокс Эйзенхардту, «основано не на том, что снято в фильме, а на том, что кроется в тебе самом» (509). Казалось бы, писатель, уже в силу того, что он писатель и имеет дело с человеческой душой, по определению должен быть в числе преображенных. Но именно писатель Петер Эйзенхардт оказался полон отвращения после просмотра кассеты. Именно он пытается убедить всех в том, что перед ними дилетантский спектакль и что видео призвано сыграть роль книги Мормон. Близок ему и другой представитель пишущей братии – израильский журналист Ури Либерман, прославившийся своими журналистскими расследованиями и участием в ток-шоу, ставший экспертом движения «Иисус на видео» и раскопавший целую труппу актёров-любителей, которые на арамейском языке разыграли некие сцены.

Эйзенхардт, как видим, не жалуется представителей творческих профессий, в которых подчеркивает корыстный характер устремлений, отсутствие духовности, готовность продаваться в большом и малом. Тот же корыстный интерес движет и романскими представителями Ватикана. «Денежный ящик» для подаяний (Ин.12:6), которым заведовал Иуда, и тридцать сребреников, полученные им от «первосвященников», – эти евангельские артефакты, не отделимые от мифологемы Иуды, обуславливают поведение предавших Иисуса Христа персонажей романа. В отличие от новозаветного, современные

Иуды не раскаиваются, не накладывают на себя рук, продолжают жить с осознанием правильности своей жизни.

Но одному из них Эшбах оставляет возможность пережить свое «видение в Дамаске» и повторить путь Савла, ставшего Павлом. В финале романа антагонисты Стивен Фокс и Петер Эйзенхардт случайно встречаются юношу по имени Джон, которого идентифицируют с путешественником во времени. Проводив его, каждый чувствует себя «как человек, сходящий с ума», «теряющий почву под ногами» или «впервые по-настоящему обретающий её». Фокс испуганно спрашивает: «Ведь это был он, да?», Эйзенхардт подтверждает: «Да. История начинается» (527).

Так роман закольцовывается, но в многомерном пространстве кольцо оборачивается спиралью, начало которой положено две тысячи лет тому назад в Палестине, а конца её, уходящего в бесконечность, не видно. Так разные векторы осмысления жизни и учения Иисуса Христа сходятся в одной точке, в которой «история начинается». Так соединяются крайности литературы для избранных и литературы для всех, обеспечивая явление эстетического компромисса.

## **МЕСТО ЭСХАТОЛОГИИ И АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ**

*Гуларян А.Б.  
Третьяков О.В.*

К рассмотрению жанра антиутопии мы уже обращались в своей статье «Будущее России в зеркале фантастики»<sup>1</sup>. Но, как оказалось, сам этот термин нуждается в уточнении. Вопрос, что есть современная антиутопия, поставил Леонид Фишман в своей статье

---

<sup>1</sup> Гуларян А.Б., Третьяков О.В. Будущее России в зеркале фантастики // Полдень. XXI век. – 2004. – № 5. – С. 205-240.