

*Тетерина Елена Николаевна
независимый исследователь, Москва*

**ПАСТОРАЛЬНО-ИДИЛЛИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ
В РОМАНЕ К. ВОННЕГУТА «СИРЕНЬ ТИТАНА»**

***Аннотация.** В статье рассматриваются особенности использования пасторально-идиллической модели в восьмой и девятой главах романа «Сирены Титана» (*The Sirens of Titan*, 1959) американского писателя Курта Воннегута (*Kurt Vonnegut Jr.*, 1922 – 2007). Трансформируя классическую жанровую модель в форму пастиха, автор добивается нейтрализации, а затем и драматизации изначальной в романе смеховой и комической репрезентации пасторально-идиллического компонента и переводит её в плоскость общеевропейской рефлексии о воскрешении падшего человека.*

***Ключевые слова:** Воннегут, «Сирены Титана», постмодернизм, пастих, пастораль, идиллия, воскрешение Лазаря, послание, Вооз.*

***Abstract.** The article examines the specificity of using the pastoral-idyllic model in the eighth and ninth chapters of the novel «Sirens of Titan» by American writer Kurt Vonnegut. By transforming the classical genre model into the form of a pastiche, the author seeks to neutralize and then dramatize the original humorous and comic representation of the pastoral-idyllic component in the novel and translates it into the plane of a pan-European reflection on the resurrection of a fallen man.*

***Keywords:** Vonnegut, «Sirens of Titan», postmodernism, pastiche, pastoral, idyll, resurrection of Lazarus, epistle, Boaz.*

Второй роман творческой биографии американского писателя Курта Воннегута (*Kurt Vonnegut Jr.*, 1922 – 2007) «Сирены Титана» (*The Sirens of Titan*, 1959) создавался в год, к которому НАСА (*National Aeronautics and Space Administration*) в рамках первой пилотируемой космической программы США «Меркурий» собрала команду астронавтов. Через два года, 5 мая 1961 года, состоится их первый суборбитальный космический полет, за стартом которого в прямом эфире будут с радостью наблюдать десятки миллионов американцев.

На тот момент К. Воннегут уже прославился своим скептическим отношением к деформирующему личность и природу научно-технического прогрессу

(роман «Механическое пианино»¹¹, 1952). Как известно, впоследствии место скепсиса в его мироощущении займёт крайний пессимизм: роман 1985 года «Галапагосы» станет печальным приговором человечеству, заменившему человечность жаждой технического совершенствования и *в здравом уме и твердой памяти* пришедшему к апокалиптическому «ничто»: «Не было предела злым козням, которые столь непомерно разросшийся мыслительный аппарат мог задумать и осуществить. <...> Если бы не эти невероятно гипертрофированные мозги – Земля была бы совершенно невинной планетой» [1, с. 11].

В «Сиренах Титана» молодой автор ещё сохранял веру в прогресс нравственный, пытаясь убедить читателя в том, что трагизм человеческого бытия не исчерпывается покорением космической дали. В самом начале произведения повествователь из далекого будущего, делаясь с современниками *истинной историей* «из тех Кошмарных веков, которые приходятся примерно <...> на период между Второй мировой войной и Третьим великим кризисом» [2, с. 8], сетует на недалёковидность «людей стародавних времен» [2, с. 8]: «Человечество вечно забрасывало своих посланцев–пионеров как можно дальше, на край света. Наконец, оно запустило их в космическое пространство – в лишённую цвета, вкуса и тяжести даль, в бесконечность. Оно запустило их, как бросают камушки. Эти несчастные пионеры нашли там то, чего было предостаточно на Земле: кошмар бессмыслицы, которой нет конца. Вот три трофея, которые дал нам космос, бесконечность вовне: ненужный героизм, дешёвая комедия, бессмысленная смерть» [2, с. 7]. Вместе с тем, летописец с радостью сообщает читателю, что с утратой чувства «выдуманной заманчивости» и обретением понимания человеческой души как подлинной *terra incognita* появились и «первые ростки доброты и мудрости» [2, с. 8]: «Теперь-то всякий знает, как отыскать смысл жизни внутри самого себя» [2, с. 7].

«Сирены Титана» многими своими чертами предвосхищают технику посмодернистского письма. Произведению присущи:

- представление о хаосе как среде обитания современника, поданное в духе «чёрного юмора»,
- особый принцип построения сюжета (коллаж, фрагментарность, монтажность),

¹¹ В одном из интервью 1973 года автор так комментировал замысел этого романа: «I was working for General Electric at the time, right after World War Two, and I saw a milling machine for cutting the rotors on jet engines, gas turbines. This was a very expensive thing for machinist to do <...> So they had a computer-operated milling machine built to cut the blades, and I was fascinated by that. This was in 1949 and the guys who were working on it were foreseeing all sorts of machines being run by little boxes and punched cards. *Player Piano* was my response to the implications of having everything run by little boxes» [18, p. 8 – 9].

- интертекстуальность и цитатность (наличие прочных связей с мифологией разных народов, текстами Ветхого и Нового Заветов, с произведениями мировой литературы),
- паратекстуальность (указатели направления читательской рефлексии в виде посвящения, заголовков, эпиграфов и т.п.),
- интермедиальность (аллюзии к музыкальным и художественным произведениям, кинофильмам, массовой литературе, комиксам),
- игра различными видами и жанрами литературы (антиутопия, научно-фантастический, приключенческий, авантюрный, нравоописательный, любовный, исторический романы и т.д.) и публицистики (статья, заметка, рекламный текст и т.д.),
- игровые стилистические упражнения (цитирование вымышленных скриптурных и вероучительных трактатов, несуществующих научных исследований, словарей, энциклопедий),
- воспроизводство «готового» сюжета (воспроизводятся все четыре «цикла» («об укрепленном городе», «о возвращении», «о поиске», «о самоубийстве бога»), выделенные в 1972 году Х. Л. Борхесом как *вечные истории*) [3, с. 259 – 260].

Тем не менее, как уже не раз замечалось [4; 5; 6], «Схожая с постмодернистскими изысканиями рваная форма его произведений откровенно противостоит гуманистическому пафосу содержания» [4, с. 7]. На наш взгляд, причудливое соединение в романе различных техник и стратегий письма в духе постмодерновой метисной параэстетики:

1. подчинятся четко декларируемой в романе авторской идее¹², вложенной в уста главного героя и *благовестника* Малаки Константа: «смысл человеческой жизни – кто бы человеком ни управлял – только в том, чтобы любить тех, кто рядом с тобой, кто нуждается в твоей любви» [2, с. 310].

2. располагается в русле магистральной линии европейской гуманистической литературы – убежденности в духовном воскрешении «падшего человека».

Эта вечная христианская мысль о воскресении умершего Лазаря (Иоанн 11:1 – 45), в разное время волновавшая Данте, Мильтона, Гёте, Достоевского¹³,

¹² Приведем здесь и иную точку зрения на проблему авторской концепции в романах Воннегута: «Своеобразие романов американского писателя в том, что они полифоничны. В них всегда звучат по меньшей мере два, а то и три голоса. Автор – рассказчик – герой: эта триада должна быть по необходимости очень четко расчленена, чтобы не произошло слияния разных голосов (носителей разных точек зрения) в один – авторский. <...> сам Воннегут всегда «за кадром», – свой взгляд на положение вещей писатель обнаруживает в редчайших случаях (лишь в «Завтраке для чемпионов» он становится полноправным действующим лицом романа)». [7, с. 239].

¹³ Так, в предисловии к публикации перевода романа В.Гюго «Собор Парижской Богоматери» Ф.М.Достоевский скажет о ключевой мысли искусства своего столетия: «Это мысль христианская и высоконравственная, формула ее – восстановление погибшего человека» [8, с. 163].

Толстого, Т. Манна и др. звучит и в романе К. Воннегута, переводя его эффектно сконструированную трагикомическую историю в притчевый регистр.

Одним из авторских способов введения темы поиска смысла жизни и воскрешения «падшего человека» в романной ситуации пространственно-временной «эвристической мясорубки» (Дж. Фаулз) становится трансформация классических жанровых форм. Из обилия осколков видовых и жанровых форм «Сирен Титана» остановимся на пасторально-идиллической.

Узнаваемая [9; 10; 11] пасторально-идиллическая модель 8-й и 9-й глав романа предстает не в форме пародии, как может показаться на первый взгляд из-за наличия в них комических сцен, а в форме пастиша, «редуцированной форме пародии» [12, с. 182 – 184]. Это ведет к нейтрализации¹⁴ смехового и комического начала в произведении согласно сверхзадаче всего творчества Воннегута – «отравить» читателя «ядом гуманизма» [15], [16].

Здесь роль пасторально-идиллического «природного лона» выполняет ландшафт планеты Меркурий. Его закрытое от внешнего мира средоточие, *locus amoenus*, «определенная и ограниченная пространственная локальность» (М. Бахтин), находится в пограничной области света (солнечная сторона) и мрака (тьма) на этой планете. Там, «В глубине меркурианских пещер уютно и тепло» [2, с. 182].

На Меркурии особое, не делимое на земные сутки, время. Лишь изнашиваемая одежда и обувь напоминают Дядьку (Малаки) и Бозу о том, что миновало несколько лет со времени их прибытия сюда из страшного антиутопического мира марсианского Чистилища.

Образ мирного патриархального быта создает колония примитивных существ, обитающих здесь: «За любовь к музыке и за трогательное стремление строить свою жизнь по законам красоты земляне нарекли их прекрасным именем. Их называют *гармониумы*» [2, с. 184]. Отрывок из «Детской энциклопедии чудес и самоделок», приведенный в качестве эпиграфа к главе 8, гласит, что «Более обаятельных существ трудно себе вообразить» [2, с. 181]. Их характер составляют лишь идеальные качества. У них отсутствуют чувства зависти, честолюбия, страха, ярости и похоти: «Ни к чему им все это» [2, с. 183]. Существа не кровожадны, поэтому питаются вибрациями поющих пещер или человеческого пульса. Они дружелюбны и рады каждому пришельцу. Их лексикон небогат и состоит из нескольких приветственных фраз: «Вот и я!», «Как я рад!». Внешне гармониумы

¹⁴ Фредерик Джеймсон (США) [13] определил пастиш как «нейтральную практику стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии <...> без того не угасшего окончательно чувства, что ещё существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете» [14, с.724].

напоминают маленьких воздушных змеев и любят складываться в завораживающие яркие узоры на стенах пещер.

Роль пастуха, очарованного прелестями внецивилизационной жизни, играет недалёкий и жестокий марсианский вояка Боз, «молодой солдат-негр» [2, с. 108] двадцати трех лет. Он искренне полюбил гармониумов и стал заботиться о них.

Нередкая в пасторали музыкальная тема представлена описанием монотонной мелодии Меркурия, возникающей от температурного резонанса самой планеты, или сценами с млеющими под магнитофонные записи музыки Стравинского гармониумами.

Трансформация основных пасторальных оппозиций (город/деревня, цивилизация/природа) в романе представлена противопоставлением Меркурия и Земли. На Меркурии нет земной суеты. Боз (сирота, завербованный в армию в четырнадцать лет), предпочитая замкнутый мирок этой планеты, с отвращением вспоминает жизнь на Земле: «<...> я вижу только толпу народа. Они меня толкают, тащат в одну сторону, потом волокут в другую – и ничем им не угодишь, они только злее становятся, прямо свирепеют, потому что они радости в жизни не видели. И они орут на меня за то, что я им радости не прибавил, и опять все мы толкаемся, рвемся куда-то» [2, с. 209]. Напротив, инопланетная идиллия вызывает у него чувство умиления: «Два из них обвилились вокруг его (Боза) рук, повыше локтя. Один прилепился к бедру. Четвертый, малыш-гармониум всего в три дюйма длиной, прильнул к его запястью, изнутри, угощаясь биением его пульса.

Когда Боз выбирал себе любимчика среди гармониумов, он всегда позволял ему полакомиться своим пульсом.

– Что, нравится? – мысленно говорил он счастливчику. – Вкусно, да?» [2, с. 198].

На первый взгляд, эта забавная игра с идиллическими и мелодраматическими клише в меркурианских сценах романа резко контрастирует с пронзительно-драматической тональностью всего романа. Тем не менее, используемая автором форма пастиша позволяет нивелировать возможный смеховой эффект, растворяя его в идейно-нравственном пафосе романного целого. Перед читателем предстает одна из нескольких в романе историй «воскресения павшего человека» и последующего обретения смысла жизни.

Герой её – второстепенный персонаж романа Боз. До прибытия на Меркурий он занимал высокую должность на Марсе: «Боз был одним из подлинных командиров Марсианской Армии. Он командовал десятой частью войск, которым предстояло штурмовать Соединенные Штаты Америки, когда будет подготовлено нападение на Землю» [2, с. 113]. Будучи надсмотрщиком вверенной ему роты

солдат-смертников, он отслеживал и предотвращал пытками зарождение инакомыслия у подчиненных: «Дядек стал дрожать.

– Что, надоело стоять навтыяжку передо мной, Дядек? – спросил Боз. Он заскрипел зубами. Боз никак не мог удержаться, чтобы не помучить Дядька хоть изредка.

Ведь у Дядька там, на Земле, было все, а у Боза – ничего» [2, с. 118].

Нравственная метаморфоза Боза, так же, как и истории главных героев Малаки, Беатрис, не уступает им в выразительности и верности Лазареву мифу. Боз является двойником главного героя романа Малаки Константа, определяя их странный дуэт так: «Брат ты мой <...> Напарники – вот мы кто, приятель» [2, с. 120]. Обоих героев автор наделяет ветхозаветными именами. Оба они, волею нового демиурга истории Земли Черчилля Румфорда – отбракованный человеческий материал, обреченный на смерть во имя великой цели (*Всемирного Братства Человечества*). Оба будут солдатами марсианской армии, которым надлежит напасть на планету Земля ради её всеобщего единения и последующего покаяния. Оба воскреснут из морального праха и обретут, каждый по-своему, жизненный смысл.

В духе самого Воннегута, у которого в Предисловии к сборнику рассказов «Табакерка из Багомбо» среди советов по созданию удачно написанной истории есть и такой – «Начинать надо как можно ближе к концу» [17, с. 3 – 17]; [18] – исход нравственного пути Боза на Меркурии предreshен. На это указывает аллюзия к главному персонажу романа В. Гюго Жану Вальжану: «Читать на борту было нечего, кроме двух комиксов <...> Это были истории в картинках <...> и “Отверженные” – про человека, который украл золотые подсвечники у священника, который его приютил.

– На что были ему эти подсвечники, Дядек? – спросил Боз.

– Провалиться мне, если я знаю, – сказал Дядек. – Да и плевать я на это хотел» [2, с. 174].

Снятие комических и сатирических обертонов осуществляется и за счет наличия ономастических доминант в микросюжете о Бозе: *Боз, Геракл, Меркурий, «Весна священная», «Увертюра 1812 года», «Голливудский ночной ресторан»* и системы мотивов (послания, наготы, пещеры).

1. Боз (*Boaz*).

Имя персонажа отсылает читателя к ветхозаветной *Книге Руфи*. Герой ее, добродетельный старец Вооз, пожалел нуждающуюся и голодающую моавитянку Руфь, позволив ей собирать колосья на его поле. Впоследствии он женился на ней. Любовь Боза к гармоникам также основана на чувстве долга и сострадании. Беспощадный ко всему живому в прошлом, он искренне страдает, когда забывает про

включенный магнитофон и несколько гармониев умирают от музыкального экстаза: «Боз ввалился в <...> корабль, обеими руками прижимая к себе мертвых гармониев, похожих на сушеные абрикосы. Он принес их четыре кварты, а то и больше. Конечно, некоторых он уронил. И, наклонившись, чтобы благоговейно поднять их, он разронял еще больше.

По его лицу струились слезы.

– Видишь? – сказал Боз. Он горько сетовал на самого себя. – Видишь, Дядек? – сказал он. – Видишь, что делается, когда кто-то бросает свой пост и про все забывает» [2, с. 208].

Значение библейского имени Боз, или Вооз (евр., Boaz; LXX: Βοοζ; Vulg. Booz) передается двояко: 1) буквально означает «в нем – крепость» (*bo* и *az*), или 2) от арабского корня «ловкость, подвижность» (В. Ф. Гезениус). В обоих случаях Воозу соответствует эпитет «мужественный», обычно обозначающий человека храброго, доблестного героя. Подобным эпитетом наделены в Ветхом Завете, например: Гедеон (Суд VI: 12), Иеффай Галаадитянин (Суд XI: 1) и Иеровоам (3 Цар XI: 28) [19].

Поэтому, несмотря на раздражающую Дядька сентиментальность Боза, последний поражает Малаки силой своего духа, принимая решение остаться на Меркурии во имя творимого добра¹⁵: «Боз поднял вверх сильную правую руку, и это был ласковый призыв к молчанию, жест сына человеческого, достигшего предела величия» [2, с. 209]. Заметим здесь, что Сыном Человеческим неоднократно называет себя Христос в Евангелии (напр.: «Ибо Сын Человеческий пришел взыскать и спасти погибшее» (Мф.18:11)).

Пасторально-идиллическое обрамление, выбранное автором для истории Боза неслучайно. Возможно, этим он ещё раз напоминает читателю о героике повседневности, о том, что семена добра могут прорасти неожиданно. Сама Книга Руфи, входящая в Ветхий Завет, и отчасти ставшая архетипом этой истории, своим пафосом отличается от других библейских книг. По мнению А. П. Лопухина (1852–1904), русского церковного писателя и богослова конца XIX – начала XX в., основное отличие состоит в том, что ее содержание «одинаково чуждо как основному руслу исторической жизни Израиля, изображаемой в исторических и пророческих книгах Ветхого Завета, так и вдохновенному умозрению и священно-лирическому излиянию вечных чувств человеческого сердца в книгах учительных

¹⁵ К слову, Малаки (Дядек) не разделяет стремление Боза остаться на Меркурии, считая, что тот испытывает пагубное очарование меркурианской впадины, «гробницы» [2, с. 188]. Раздражение Малаки акцентирует образ Венериного грота. Полагаем, что данный образ не соотносится с историей Боза, а соотносится с историей Малаки, вызывая аллюзию к сказаниям о поиске Грааля.

(Псалмы, Притчи, кн. Иова, Песнь Песней, Екклесиаст). <...> По характеру содержания, по отчетливости характеристик и способу изложения книга Руфь напоминает разве некоторые сцены из жизни патриархов книги Бытия; по внешней форме ее справедливо называют древнееврейским рассказом из сельского быта, идиллической семейной картиной, полной самой искренней простоты и наивности» [20].

2. Геракл.

В романе Боз уподобляется Гераклу: «Выпрямившись, Боз стоял, как мудрый, величавый, плачущий коричневый Геракл» [2, с. 208]. В древней Греции и Риме этому герою (герою с темным прошлым)¹⁶, служившему персонификацией физической силы и храбрости, поклонялись как защитнику людей и хранителю городов. В романе К. Воннегута Боз-Геракл становится пастырем колонии безобидных существ, обретая величие и мудрость патриарха:

«И Боз сказал эти слова:

– Я нашел место, где могу творить добро, не причиняя никакого вреда, и сам я вижу, что творю добро, и те, кому я делаю добро, понимают мою доброту и любят меня. Дядек, любят, как могут. Я нашел себе дом родной» [2, с. 210].

Эпизод раскаянья Боза за случайную смерть гармониев и его последующий отказ покинуть Меркурий вместе с Дядьком соотносится с эпизодом сказания об Аргонавтах: на пути в Колхиду Геракл потерял своего любимца Гилла и решил не продолжать поездку. Кроме того, древнегреческие философы (в частности, софист Продик, о котором упоминал Ксенофонт Афинский)¹⁷ видели в Геракле образ человека, который заслужил бессмертие самоотречением и добродетелью.

3. Меркурий.

История духовного преображения Боза происходит на поющей планете Меркурий. Этот топоним насыщен разными смыслами в романе:

1. «Меркурий» – название первой американской программы пилотируемых космических полетов. В апреле 1959 года был создан отряд лётчиков, *астронавтов* («Первая семерка»), в который вошли Г. Купер, В. Гриссом, Д. Слейтон, С. Карпентер, А. Шепард, У. Ширра, Дж. Глен. Название «астронавты» разработчиками космической программы было выбрано по аналогии с *аэронавтами* (воздухоплатели) и *аргонавтами* (участники похода в Колхиду за золотым руном в древнегреческой мифологии). Духовное преображение персонажа романа происходит именно на Меркурии. Возможно, это акцентирование автором «Сирен Титана»

¹⁶ До начала своих знаменитых подвигов Геракл – убийца учителя Лина, своей жены Мегары с детьми.

¹⁷ Продик в своем сочинении о герое рассказывал символическую историю выбора Геракла в пользу добродетели. Это была одна из трех женщин (Добродетель, Счастье, Порочность), встретившихся ему в пустыне, куда юный Геракл удалился для размышлений о выборе жизненного пути [19, с. 72 – 73].

темы превосходства путешествия в глубины человеческого духа над описанием увлекательного космического маршрута.

2. В античной мифологии именно Меркурию принадлежит честь изобретения лиры и определения трех тонов музыки. Музыкальность определяет и название самих обитателей планеты в произведении Воннегута – *harmoniums*: от греч. *harmonia* (созвучие, согласие).

Заметим, что сам автор романа отводил музыке особую роль в жизни человека. В его размышлениях о мироздании она служит приметой Вечности: «Если когда-нибудь я всё же умру – не дай Бог, конечно – прошу написать на моей могиле такую эпитафию: «Для него необходимым и достаточным доказательством существования Бога была музыка». *If I should ever die, God forbid, let this be my epitaph: The only proof he needed of the existence of God was music*¹⁸ [5]; [15].

3. Меркурий зачастую выступает в мифологических сюжетах в роли покровителя путников и посланника богов. Именно на этой планете Боз находит себе настоящий дом, а лейтмотивный смыслообраз всего романа – послание.

В рамках межгалактического послания заключены все события произведения: инопланетное существо Сэло с планеты Тральфамадор несёт космическим мирам дружественное послание «Привет!». Из-за технической неполадки вся история землян и судьбы героев выстраиваются как необходимость доставить Сэло запчасть для дальнейшего полета. Казалось бы, в этой ситуации всеобщей предначертанности событий персонажи романа должны предстать марионетками в театре высшей космической воли. Но проблема индивидуального человеческого выбора разрешается в романе репликой Беатрисы Румфорд в её книге-послании неведомым потомкам: «воздействие Тральфамадора действительно ощущалось на Земле. И все же те люди, которые служили исполнителями воли Тральфамадора, исполнили ее настолько в своем личном стиле, что можно смело сказать: Тральфамадор практически не имел к этому никакого отношения» [2, с. 305].

Образ послания включен и в конструкцию главного героя произведения Малаки Константа (*Malachi Constant*): «Ему было тридцать один год. Он стоил три миллиарда долларов, по большей части полученных в наследство. Его имя означало “надежный вестник” (*faithful messenger*)» [2, с. 17]. Так же, как Боз, он наделён ветхозаветным именем. Малахия – «посланник Господень» ([ивр.](#) מַלְאָכִי – «посланник мой»). В святоотеческой литературе Малахия назван «печатью пророков», т.е. последним из всех ветхозаветных пророков, несущих весть о приходе Истины [19]. Будучи на Марсе под именем *Дядек* он шлет себе рекомендацию по сохранению

¹⁸ Это завещание было опубликовано писателем за год до смерти в газете «The Sunday Herald». На первом надгробии К. Воннегута была другая надпись: “Thanks For Playing!”.

в себе Человека. Собственно, его финальное возвращение на родную планету – это благая весть Земле о том, что «смысл человеческой жизни <...> в том, чтобы любить тех, кто рядом с тобой, кто нуждается в твоей любви» [2, с. 310]. Именно с этого главного открытия «смысла жизни внутри самого себя» (*meaning of life within himself*) и начнется, по мнению повествователя, новая эра на Земле: «Так появились первые ростки доброты и мудрости» [2, с. 8]. В этом процессе история Боза на Меркурии предвосхищает воскрешение и смыслообретение Малаки. Нелишне вспомнить, что ветхозаветный прототип Боза иногда занимает место Давида на древе Иессея [22, с. 259 – 260], т.к. Вооз и его жена Руфь, согласно традиционной генеалогии, считаются предками Христа:

И над скирдами хлеба
Чуть приоткрылась дверь раскинутого неба,
Чтоб греза странная на спящего сошла.
Увидел он, дивясь, как у него из чрева
Потомков длинный ряд – огромный дуб восстал.
И некий царь вещал внизу под сенью древа,
И некий бог вверху в мученьях умирал [23, с. 54].

В этой связи, образ Боза вводится автором как начало пути человека по ступеням любви (Боз жертвует собою во имя примитивных существ, а Малаки впоследствии будет служить изгнанникам – своей семье).

В собственном решении остаться на Меркурии Боз окончательно утверждается после того, как на стенах пещеры видит надпись составленную, как ему кажется, гармонiuмами: «МЫ ЛЮБИМ ТЕБЯ, БОЗ» [2, с. 205]. Это послание любви, как и другие на стенах меркурианских пещер, в тексте романа выделено прописными буквами.

4. «Весна Священная».

Упоминание в романе Воннегута названия балета русского композитора И. Ф. Стравинского (1882 – 1971) служит еще одним смысловым ключом к истории Боза. Именно эту музыкальную запись слушали гармонiuмы: «Гармонiuмы в пещерах Меркурия тоже обожали хорошую музыку. Они веками питались одной тягучей нотой – звоном Меркурия. Когда Боз дал им отведать настоящей музыки – это оказалась «Весна Священная» – некоторые бедняги буквально умерли от восторга» [2, с. 201]. Как и в остальных случаях, смеховое начало этого эпизода, представляющее собою гиперболизированный вариант пасторальной сценки с музицирующим перед стадом пастухом, подавлено. В либретто, написанном композитором в соавторстве с Н. К. Рерихом, рассказывается драматическая история о девушке,

отдающей в танце свою жизнь во имя Весны. Также и Боз готов пожертвовать своей жизнью, служа добру. Принимая решение остаться на Меркурии, он говорит: «А когда я умру здесь, внизу, <...> я хочу перед смертью сказать себе: «Боз – ты озарил счастьем миллионы жизней. Никто никогда не дарил столько радости живым существам. У тебя нет ни одного врага во всей Вселенной» [2, с. 210].

Жертвенная сущность Боза дополняется и мотивом наготы («Боз тоже ходил голым, как Дядек» [2, с. 197]), указывающим на грядущую Жертву во имя любви. Его жилище в пещере («Пещера Боза закрывалась дверью – круглым камнем, которым он закрывал вход» [2, с. 197]) и предсказание о собственной кончине «на каменном смертном ложе в глубине пещер» [2, с. 210] указывает на эпизод погребения Христа и последующее Воскресение.

5. «Увертюра 1812 года».

Упоминание Бозом оркестрового произведения П. И. Чайковского, видимо, имеет двоякий смысл. С одной стороны, оно предвосхищает кульминационное событие в жизни Боза (в Соединенных Штатах Америки это торжественное произведение, завершающееся канонадой пушечных залпов и колоколов, издавна ассоциировалось с праздником), с другой – является маркером начала новой, вневоенной, жизни персонажа: «Гармониум на его правой руке опять зашевелился.

– Что? Что ты говоришь? <...> Ты говоришь: пожалуйста, Царь Боз, сыграй нам «Увертюру 1812 года»? – Боз напустил на себя возмущенный и суровый вид. – Мало ли что тебе больше по вкусу пришлось, это не значит, что оно тебе полезно» [2, с. 200].

6. «Голливудский ночной ресторан».

Это название первой главы о приключении Дядька и Боза на Меркурии (*In a Hollywood Night Club*), которое указывает на непредсказуемое свершение мечты. Ещё будучи командиром марсианской роты, Боз ненавидел Дядька за то, что наследнику громадного состояния были доступны все земные радости, а его сокровенная мечта всей жизни, очевидно, останется несбыточной: «он был бесповоротно, суеверно убежден, что его самого на Земле ждут сплошные неудачи. <...> Боз наконец произнес три волшебных слова, в которых для него сосредоточилось всё счастье, какого человек мог достичь на Земле: ночные рестораны Голливуда. Ни Голливуда, ни ночных ресторанов он и в глаза не видал» [2, с. 120].

Прибыв на Меркурий, путешественники, ошибочно полагая, что прибыли на Землю, желто-аквамариновое приветствие из светящихся гармониумов принимают за ресторанный иллюминационный свет: «– Дядек! – сказал Боз. – Чтоб мне лопнуть, если нас не доставили прямехонько в голливудский ночной ресторан!» [2, с. 187].

Боз не осуществил свою заветную мечту, но попав на Меркурий, он «раздобыл, на него снизошел покой» [2, с. 197]. Обретая смысл жизни в неделании зла, он принимает нового себя и примиряется с окружающим миром: «А злобствовать – это уж последнее дело. Не понимаю, что творится в мире. <...> Знаю только одно: нас подвергли какому-то испытанию и этот кто-то или что-то куда умнее нас, так что мне остается только быть добрым» [2, с. 198].

Возможно, в названии главы, имеет место омонимическая игра слов *Holly wood*: не «остролистный лес», а *holy* – «святой», а *would* [wu:d] – модальный глагол, указывающий на желание (возможность?) святости, потенциальная святость, способность прикоснуться к святости.

Таким образом, под покровом обычной воннегутовской, «телеграфически-шизофренической»¹⁹, манеры письма обнаруживается план извечных гуманистических смыслов. Трансформируя классическую жанровую модель в форму пастиша, автор добивается нейтрализации, а затем и драматизации изначальной в романе смеховой и комической репрезентации пасторально-идиллического компонента и переводит её в плоскость общеевропейской рефлексии о *воскрешении падшего человека*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воннегут, К. Галапагосы. Роман / К. Воннегут [пер. с англ. Ю. Здоровова]. – М. : АСТ, 2022. – 320 с.
2. Воннегут, К. Сирены Титана. Роман / К. Воннегут [пер. с англ. М. Ковалевой]. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
3. Борхес, Х. Л. Четыре цикла / Х. Л. Борхес // Борхес Х. Л. Сочинения: В 3-х тт. Т. 2. [пер. с исп. Б. Дубина]. – Рига: Полярис, 1994. – 511 с.
4. Абиева, Н. Смертельная игра в жизнь по Воннегуту / Н. Абиева // Воннегут К. Мать Тьма. Романы [пер. с англ. М. Ковалевой, А. Колотова, Р. Райт-Ковалевой, Л. Дубинской, Д. Нестлера]. – СПб. : Азбука, 2001. – 1071 с.
5. Vonnegut, K. A Man Without a Country / K. Vonnegut / Ed. S. Daniel. – London : Bloomsbury, 2007. – 160 p.
6. Vonnegut in America. An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut / Ed. J. Klinkowitz and D. Lawler. – N.Y. : Delacorte Press, 1977. – 304 p.
7. Алякринский, О. Курт Воннегут – с разных точек зрения / О. Алякринский // Вопросы литературы. – 1982. – № 4. – С. 236 – 247.
8. Достоевский, Ф. М. «Собор Парижской богородицы». Роман В. Гюго. Предисловие от редакции / Ф. М. Достоевский // Достоевский, Ф. М. Об искусстве: Статьи и рецензии / сост. В. А. Богданова. – М. : Искусство, 1973. – 632 с.
9. Бахтин, М. М. Идиллический хронотоп в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.

¹⁹ Стиль своего письма обозначен автором в романе «Бойня № 5» [пер. Р. Я. Райт-Ковалевой].

10. Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств / Сб. науч. тр. [редкол.: Т. В. Саськова (отв. ред.), Н. В. Забабурова, Н. Т. Пахсарьян]. – М. : МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2005. – 300 с.
11. Шайтанов, И. О. Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. /И. О. Шайтанов. – М. : Прометей, 1989. – 260 с.
12. Ильин, И. П. Авторская маска / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М. : Интрада – ИНИОН, 1999. – С. 182 – 183.
13. [Farrell](#), S. Critical Companion to Kurt Vonnegut: A Literary Reference to His Life and Work / S. [Farrell](#). – NY : Infobase Publishing, 2009. – 532 p.
14. Ильин, И. П. Пастиш / И. П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий: Сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 724 – 725.
15. Sumner, G. D. Unstuck in Time: A Journey through Kurt Vonnegut's Life and Novels / G. D. Sumner / N.Y: Seven Stories Press, 2011. – 368 p.
16. Klinkowitz, J. The Vonnegut Effect / J. Klinkowitz / Columbia : University of South Carolina Press, 2004. – 210 p.
17. Воннегут, К. Предисловие / К. Воннегут// Воннегут, К. Табакерка из Багомбо [пер. Т.Покидаевой]. – М. : АСТ, 2022. – 384 с.
18. Воннегут, К., Макконнелл, С. Пожалейте читателя: Как писать хорошо = Kurt Vonnegut, Suzanne McConnell. Pity the Reader: On Writing With Style/ К. Воннегут, С. Макконнелл / [пер. Алексей Капанадзе]. – М. : [Альпина Паблишер](#), 2021. – 568 с.
19. Толковая Библия Лопухина: Ветхий Завет. – М. : Омега-Л, 2022. – 512 с.
20. Лопухин, А.П. Толковая Библия: Толкование на книгу Руфь /А. П. Лопухин. – Режим доступа : https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_08/. – Дата доступа : 22.04.2024.
21. Антология педагогики взрослого человека: Ксенофонт Афинский / под общ. ред. В. К. Пичугиной. – М. : Аквилон, 2020. – 304 с.
22. Холл, Дж. Иессей, Древо И. / Дж. Холл // Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве [пер. с англ. А. Майкапара]. – М. : Крон-Пресс, 1997. – 656 с.
23. Гюго, В. Спящий Вооз / В. Гюго / [пер. с франц. Н. Я. Рыковой] // Гюго В. Собр. соч.: В 13-ти тт. – М. : ГИХЛ, 1953. – Т. 13. – 652 с.