

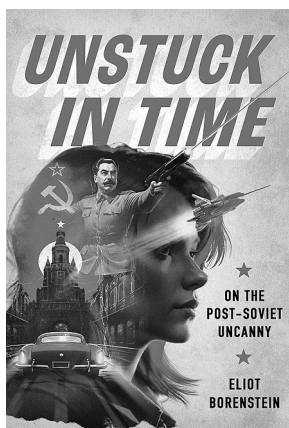
Будущее в прошедшем

КУЛЬТУРНЫЕ ФОРМЫ ПОСТСОВЕТСКОЙ
ТЕМПОРАЛЬНОСТИ

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_791

Borenstein E. Unstuck in Time: On the Post-Soviet Uncanny.

Ithaca: Cornell University Press, 2024. — XII, 203 с.



Автор книги Элиот Боренштейн — профессор русистики и славистики Нью-Йоркского университета. Заглавие его книги отсылает к фантастическим перемещениям во времени героя романа К. Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»: «Billy Pilgrim has come unstuck in time» — «Билли Пилигрим отключился от времени. Билли лег спать пожилым вдовцом, а проснулся в день свадьбы. Он вошел в дверь в 1955 году, а вышел из другой двери в 1941-м. Потом вернулся через ту же дверь и очутился в 1964 году» (с. 5–6). Вынесенная в заголовок фраза, помимо варианта, предложенного Р. Райт-Ковалевой, может быть переведена как «Высвободившийся/выпутавшийся из времени», то есть не движущийся заданным образом в его потоке. В книге автор доказывает, что это слово-

сочетание отражает восприятие времени в советской и постсоветской культуре: «Среди многих аспектов Советского Союза, унаследованных Российской Федерацией, был волюнтаристский подход к времени. <...> время в СССР никогда не было прямолинейным» (с. 1). Очевидные примеры тому: декретное время; призывы выполнить пятилетние планы за четыре года; отмены фиксированных выходных; расписание поездов, до 2018 г. привязанное к московскому времени в стране с десятком часовых поясов; переименования праздников. «Однако реальное нарушение нормального течения времени было связано не столько с формальными измерениями и рабочими графиками, сколько с отношением страны к своему прошлому, ее пониманием настоящего и способностью представить будущее» (с. 3). Самоощущение России во времени, как его понимает автор книги, передано в эпиграфе, взятом из песни группы «Рабфак»: «Почему вместо завтра сегодня вчера?» (с. VI), а также в подзаголовке «О постсоветской жути». Понятие жуткого используется в фрейдовском смысле: некогда знакомое и родное было подавлено, а теперь оно возвращается, но ощущается как «не такое», странное, неудобное. Разворачиваемые в российской беллетристике и кинематографе «альтернативные Советские Союзы, путешествия в национальное прошлое и представления о средневековом будущем России» (с. 15) изменяют восприятие настоящего, создавая подобный эффект.

Темпоральное своеобразие постперестроечных лет автор уподобляет «марсианскому временному сдвигу» из романа «Красный Марс» К.С. Робинсона: колонисты на другой планете еженочно останавливают часы на 39 мин. 35 сек., чтобы их хронологические сутки не отличались от земных. Подобная псевдоостановка времени остро ощущается в «периоды, определяемые прежде всего отсутствием чет-

кости, эпистемологическим хаосом и общим ощущением выхода за рамки обычной истории» (с. 5). Боренштейн называет их междуцарствием и отмечает неизбежность сравнения «хаотичных, обнищавших, охваченных преступностью 1990-х», отмеченных «крахом телеологии» (с. 4), со Смутным временем. Окончание «московского временного сдвига» в 2000 г. не вернуло страну «в линейное время», более того, оно породило восприятие прошлого как непрощедшего и актуального в настоящем, как притягательного, порождающего волну ностальгии. Будущее же оказывалось либо непредставимым, либо все тем же возвращенным прошлым. Боренштейн находит яркий образ для описания «темпоральности российского постсоциалистического воображения»: карта московского метро — «сочетание извилистой линейности с бесконечным кругом» (с. 9). Этот образ хорошо согласуется с распространившейся в постсоветской беллетристике тематикой и проблематикой попаданчества, альтернативной истории и Нового Средневековья.

Специфике обширнейшей попаданческой литературы («Двадцать четвертая редакция сетевой “Полной энциклопедии попаданцев в прошлое” <...> содержит 2100 статей», с. 18¹) и кинематографа посвящена первая глава. Ее заголовок «World War Me» («Мировая война номер Я») отражает то, как автор понимает суть феномена: «Попытка исправить мировую или национальную историю ценой перенаправления своей личной истории — это утверждение особого типа космоса, в котором микро выступает синекдохой макро» (с. 21). Попаданческая литература — своего рода «исторический фэндом», в котором предметом поклонения становится советское прошлое, она «сочетает “охранительную” этику (защита канона от ереси) и “трансформационный” импульс (исправляя историю, попаданцы улучшают любимое повествование)» (с. 21). Цена, которую герой платит за возможность вправить вывихи истории, показательно развернута в романе Сергея Арсеньева «Студентка, комсомолка, спортсменка». Старик из антиутопических 2040-х возрождается в 1960 г. в теле советской девочки Наташи, сохраняя взрослое мужское сознание, и предотвращает распад СССР. Жизнь в женском теле (гендерное отчуждение) — плата за право обладать исторической субъектностью (то есть преодолеть отчуждение социополитическое).

Во второй главе («Случайные туристы истории») автор обращается к иному соотношению микро (личная судьба) и макро (историческая судьба страны) в рассматриваемом жанре, «когда цель попаданца не имеет грандиозного исторического смысла и когда его присутствие в прошлом <...> не связано с какой-либо конкретной спасительной миссией» (с. 39). В этом случае «личные невзгоды героя, и особенно его отношения с близкими, подчеркивают регрессивный характер как современной ностальгии по советскому прошлому, так и самого попаданческого жанра» (с. 39). В отличие от западной фантастики о путешествиях во времени, где герой стремится вернуться в свое настоящее, русский попаданец воспринимает советское прошлое как желательное убежище, поскольку постсоветское настоящее для него — враждебный, неудобный мир. Редкие случаи невольного путешествия в будущее, как правило, разрабатывают дистопический сценарий, причем это характерно и для западной, и для российской беллетристики. Однако Боренштейн усматривает в таком преобладании пессимизма «особого сорта позитив»: «Попаданец оказывается в будущем, потому что он обладает способностью, которая будет утрачена <...>. Наше настоящее может что-то предложить будущему. <...> Однако такого рода полет фантазии дается нелегко постсоветским авторам фэнтези и на-

1 В 34-ю версию этого справочника включено больше 4500 ссылок на романы и циклы с попаданцами, см.: Пикабу // Дзен. 2025. 30 декабря (URL: <https://dzen.ru/b/aVVoWNSrMzjMkcoe>).

учной фантастики» (с. 54). Особое положение в рамках жанра литературы о попаданцах занимает роман Е. Водолазкина «Авиатор» — сюжетно, идеологически и поэтологически. Герой оказывается в будущем, которое для читателя является настоящим, и «заставляет нас взглянуть на настоящее по-новому: наше время оказывается поистине “дивным новым миром” — как в первоначальном шекспировском смысле, так и в ироничном, антиутопическом толковании этого выражения Хаксли. Настоящее одновременно волшебнo и ужасно...» (с. 55). При этом «Иннокентий твердо и последовательно отвергает любые попытки вписать свою жизнь в грандиозные исторические повествования» (с. 56). В противоположность массиву попаданческого жанра, «“Авиатор” изображает внезапное, произвольное путешествие во времени как нечто разрушительное, а не восстанавливающее», поскольку «“Авиатор” — не исторический фанфик» (с. 56).

Третью главу («Империя не кончалась») автор начинает с разговора о жанре, развертывающем иные механизмы трансформации прошлого, — об альтернативно-исторической фантастике, где таковые трансформации происходят не по воле одного случайного деятеля, но в силу стечения крупномасштабных обстоятельств. Изначальным текстом жанра Боренштейн называет «Человека в высоком замке» Филипа К. Дика, в котором сразу была заложена ставшая самой распространенной спекуляция «Гитлер побеждает». В постсоветском культурном поле (не только в литературе) разрабатывается спекуляция отчасти аналогичная, отчасти иная: выживает не рейх, а Советский Союз, и в этой версии истории преобладают положительные оттенки. «Советский Союз предстает как утраченная цивилизация, которую можно восстановить из руин, клонировать, в стиле “Парка Юрского периода”, из сохранившейся в янтаре ДНК <...>. Почему бы не представить себе Советский Союз XXI века, который бы дал место интернету и смартфонам, сохранив при этом славу сверхдержавы мирового класса?» (с. 61, 63). Подобная версия реальности напрямую реализовывалась группами «граждан СССР» (признанными экстремистскими), которые утверждали, что в силу незаконности Беловежских соглашений Советский Союз существует до сих пор, изготавливали советские паспорта, выпускали деньги и создавали органы советской власти. Иной вариант возрожденчества — идея СССР как коммерческого симуляционного аттракциона, сохранившего достоинства и освобожденного от недостатков, реализована в фильме Ю. Гусмана «Парк советского периода», который подробно разбирается в четвертой главе («Еще не умер») и обнаруживает не только и не столько регрессивную восстановительную тоску по утраченному идеальному прошлому, сколько «синкретизм, который так характерен для советской и имперской ностальгии. Проблема в том, что сильная эмоциональная связь с прошлым предполагает почти полный отказ от различающей логики: Ленин — “наш”, казаки — “наши”, а в имперской ностальгической культуре позднего путинского периода цари тоже “наши”» (с. 114).

В целом в четвертой главе продолжается разговор о разнообразных культурных проявлениях «антикинетического целенаправленного усилия сохранить инертность», «сохранить Советский Союз живым» (с. 87). Многие очнувшиеся от застойного сна Рипа Ван Винкля «хотели бы снова заснуть, пока все вновь не изменится» (с. 87). Восприятие угасания социализма воплотилось в метафору смертного одра — свидетельствующую одновременно о прискорбности и неизбежности процесса. В романе «Бессмертный» О. Славниковой и в немецком фильме «Гуд бай, Ленин!» В. Беккера используется показательный сюжетный ход: «...семья пытается притвориться, что их социалистическая страна не пала, из-за страха, что потрясение убьет их немощного родителя/супруга» (с. 90). И если реалистичное «поддержание иллюзии существования Советского Союза — изнурительное усилие, требующее неустанной бдительности» (с. 99), то попаданческая фантастика

дает возможность легко и убедительно реконструировать благополучие и экстраполировать процветание в благоприятных координатах жанра. В телесериалах «Чернобыль: Зона отчуждения» и «Обратная сторона Луны» наши современники, попадая в прошлое, предотвращают несчастное развитие событий советской истории и возвращаются в лучшую версию своей страны. В первом случае экономическое чудо выжившего Союза напоминает современную модель Китая. Во втором перед зрителем разворачивается «своего рода условно-сослагательная ностальгия», которая «проецирует прошлое на настоящее, не игнорируя при этом ход времени» (с. 105).

Крах социализма в СССР обусловил окончание холодной войны, которое, отмечает Боренштейн, ознаменовалось «перераспределением концептуальных полей»: «Запад получил контроль над будущим», утвердив «перманентное господство капиталистической либерально-демократической парадигмы», а ведь «в советском дискурсе <...> будущее было не просто отдаленной во времени целью: оно придавало смысл настоящему». Лишенная телеологического завтра «постсоветская эпоха парализовала национальное воображение» (с. 123–124). Различные варианты попыток вновь обрести ценностно осмысленную перспективу автор разбирает в пятой главе, иронично названной «Возвращение светлого будущего». Постапокалиптический сценарий в культурных феноменах (литература, арт-проекты, компьютерные игры, комиксы, сетевой фольклор) оказывается наиболее представимым, и в нем обнаруживаются четыре закономерности: закрепление чернобыльской тематики; утверждение циклической модели истории с повторением прошлого в будущем; настойчивое подчеркивание необъяснимой, часто метафизической природы катастрофы, оторванной от узнаваемых обстоятельств недавней истории; метафигиональная составляющая — размышления о судьбе русской литературы. Все эти закономерности наглядно проявляются в романе Т. Толстой «Кысь». Очевидно вдохновляясь Чернобылем, Толстая намеренно не прорабатывает требуемые в научной фантастике убедительные подробности Взрыва и последовавших мутаций. Разворачивая мир «Кыси» в очевидно новофеодальную постапокалиптику, Толстая использует стандартный для антиутопии мотив «почтения к печатному слову, возведенного почти до уровня фетиша» (с. 128), пересобирая его. «Идолопоклонство логоцентричной, книгоцентричной культуры» доводится до абсурда, книги выступают как «объекты одновременно поклонения и ужаса, они представляют собой окончательную форму неосознанного элитизма интеллигенции: угнетение всей культуры» (с. 129). «Кысь» обнаруживает футурологические переключки с «трансмедийной франшизой» «Метро 2033» Д. Глуховского*, ей близок «расплывчатый постапокалиптический сценарий Толстой, ее озабоченность деградацией человечества и перенос старых или современных культурных тенденций в воображаемое будущее». Роман Глуховского представляет собой, по мнению Боренштейна, сатиру, которая превращает «московское метро в микрокосм российских исторических, политических и интеллектуальных тенденций» (с. 131).

Позитивное видение будущего России автор обнаруживает в произведениях, так или иначе разрабатывающих имперскую модель, основанную на политической гегемонии и географической экспансии. Один из идеологических векторов такой разработки — евразийство — «особенно продуктивная концептуальная основа для альтернативных версий России» (с. 133). Он показательно проявляется в «Укусе ангела» П. Крусанова и «Евразийской симфонии» Хольма ван Зайчика (псевдоним Вячеслава Рыбакова и Игоря Алимова). За рамками евразийской концепции Бо-

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

ренштейн сопоставляет два идеологически полярных текста: «Третью империю» М. Юрьева и «День опричника» В. Сорокина, поскольку они оба «используют средневековую структуру <...> для экстраполяции современных политических и идеологических тенденций. <...> Юрьев представляет репрессивную гегемонистскую средневековую Россию как утопию» (с. 133): в будущем российская цивилизация побеждает Запад, способствовав созданию системы противостоящих мегагосударств, и отказывается «практически от всех черт либеральной демократии, разработанных со времен Просвещения» (с. 137). Боренштейн отмечает идеологическую согласованность художественного мира Юрьева с настроениями властных элит. «День опричника» высмеивает государственническую идиллию, «приглашает (или, возможно, заставляет) отождествить себя с очень счастливым и успешным мучителем, который на последней странице так же верен режиму, как и на первой» (с. 140). Вскрывается суть светлого будущего: «...такого рода средневековая/евразийская фантазия неминуемо основана на безжалостном уничтожении человеческих тел» (с. 140).

Не только имперский подход становится основой для жизнеутверждающего взгляда на будущее. Боренштейн разбирает творчество художника Евгения Зубкова, представляющее «органичное сочетание повседневных образов России и Советского Союза с суровым городским высокотехнологичным ландшафтом» (с. 156): бабушка кормит дронов, словно птиц, немолодой крестьянин в резиновых сапогах несет ведра с водой в дополнительных роботизированных конечностях. Выполненные в киберпанковской стилистике изображения Зубкова мрачны и сюрреалистичны, однако они «непринужденно утверждают важное положение о будущем России: а именно, что оно у России есть» (с. 156). Рождается деполитизированная «руссифуристическая» оптимистическая уверенность, что Россия может идти в будущее, не теряя своей идентичности. Гораздо более политически нагруженным видится Боренштейну образчик русского ретрофутуризма — проект «СССР — 2061» — «наиболее последовательная попытка представить пост-постсоветское будущее России» (с. 158). В текстах и картинах участников проекта советские космические достижения экстраполированы в будущее и идеализированы. «Освоение космоса позволяет некоторым авторам <...> размышлять о том, как будущий СССР мог бы создать светлое будущее, которому бы удалось не стать тоталитарным» (с. 163). С другой стороны, во многих произведениях под маской «социальной фантастики» транслируются классические положения традиционного советского мышления: Запад непременно загнивает, страдает от идеологических перегибов типа радикального феминизма и смотрит с завистью на благополучие и процветание нового Советского Союза.

В целом книга демонстрирует очень хорошую осведомленность автора и тонкое понимание Э. Боренштейном как культурных, так и социально-политических обстоятельств постсоветской России. Многие названия главок иронически работают с культурными кодами: «Портрет дедушки в юности девушки» (с. 21); «Герой чужого времени» (с. 47); «Социализм в одной отдельно взятой спальне» (с. 94); «Советский космос: последний рубеж» (с. 158). Чувство юмора автора делает чтение монографии еще более интеллектуально привлекательным.