

ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

Россия, Москва.

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва.
 Центр гуманитарных исследований пространства. Руководитель центра. Доктор культурологии, кандидат
 географических наук, доцент

Russia, Moscow.

Russian Institute for cultural and natural heritage (Moscow). Leader of Center of human space researches, PhD.

metageogr@mail.ru

НАДЛОМ ИМПЕРИИ КАК МЕТАГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

МЕСТО И ГЕНИЙ В ФИЛЬМЕ АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА «ДНИ ЗАТМЕНИЯ»

В статье исследуются особенности и закономерности географического воображения имперского пространства. В контексте метагеографии изучается ментальное взаимодействие места и творческой личности (гения) на примере фильма А. Сокурова «Дни затмения». Показана роль имперского ландшафта в формировании индивидуальных географических образов. Эволюция пространственных представлений главного героя фильма интерпретирована с помощью концепций постколониализма и экзотизма.

Ключевые слова: метагеография, империя, место, ландшафт, феномен, идентичность, локальный миф, пространственные представления, географический образ, гений

Space and Genius

This article examines the peculiarities and conformity of the natural laws of the geographic imagination as it relates to empirical space. In the meta-geographical context, the mental interaction of the place and genius, for example in Alexander Sokurov's film "The Eclipse Days", are studied. The influence of the empirical landscape on the shaping of individual geographical images, are discussed. The main space representations are interpreted through post-colonial and exotism theories.

Key words: meta-geography, empire, place, landscape, phenomena, identity, local myth, space representations, geographical image, genius

...всесовершенный человек на всё и всех всегда взирает как на единое вполне, и человеческий свой идеал распространяет он на всё и всех. Он весь внимание к тому, что перед ним вблизи и целокупно забирает всю даль вещей.

Хань Юй (768–824). Что, собственно, такое человек?
 (Пер. В. М. Алексеева)

В некоторых местностях мы со сладостным ужасом открываем самих себя — это наш прекраснейший двойник.
 Фридрих Ницше. Странник и его тень, 1879

телá тянутся к месту но
 вес
 также растёт
 книзу место
 мелет
 дыру в пространстве
 это душа связь глаз
 в темноте совиной
 непруха любовь смятенье
 моей любви к себе ах
 плюнь выложи мне
 безобразную массу

Кристиан Прижан. Душа, 2000
 (Пер. И. Карпинской)

Взаимоотношения места и гения (гения в широком смысле — место как творческой личности) всегда, в любую историче-

скую эпоху остаются сложными и до конца не понятными¹. Мы подразумеваем здесь, что место во взаимодействии с гением представляет собой одновременно и чётко локализованное пространственное со-бытие, и независимую сущность в её аристотелевском значении — как обладающую известной автономностью, первичностью и онтологичностью. Высказав эти предположения, мы попытаемся далее конкретизировать, описать и характеризовать в первом приближении упомянутое выше взаимодействие — в метагеографическом и имперском контекстах.

Метагеографический феномен: контексты понимания

Попробуем в первую очередь определить понятие метагеографического феномена. С нашей точки зрения, метагеографический феномен представляет собой достаточно свободно наблюдаемую и идентифицируемую систему пространственных воображений, развивающих, практически одновременно (имеется в виду историческая одновременность в её, возможно, и эсхатологическом варианте), одну и ту же содержательную тему, выходящую за пределы традиционных, укоренённых

¹ Замятин Д. Гений места. Материалы к словарю гуманитарной географии // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах / Отв. ред. И. И. Митин; сост. Д. Н. Замятин. Вып. 5. М.: Институт наследия, 2008; Он же. Гений и место: В поисках сокровенных пространств // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 6: Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. С. 37–52.



ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

в данной культуре, метафизических интерпретаций². Важно подчеркнуть, что эта система «завязана» и на то место / пространство, в котором она развивается (иначе говоря, конкретное место является неперменным, обязательным условием её развития), и на принципиальную пространственную вообразимость самой себя (пространственное воображение «в квадрате»), что и создаёт внешний когнитивный эффект феноменальной метагеографичности — очевидного и как бы даже «немыслимого» выхода за пределы наблюдения обычных географических феноменов (например, извержение вулкана, экологически грязное производство на берегу уникального озера, сценки из жизни «мирового города», типичная сельская пастораль, политическая демонстрация, бытовая сцена в конкретном ландшафте, зрелище природной или техногенной катастрофы и т. д. — причём мы знаем, точно или приблизительно, место происходящего события). Таким образом, метагеографический феномен может восприниматься, с одной стороны, как своего рода «голография места», его «неслыханное» воображаемое расширение и, наряду с этим, «закрытие» традиционно наблюдаемой («репрезентативной» в социологических терминах) местной, локальной действительности / реальности; с другой стороны — как онтологическое «нечто», в рамках которого процедуры любой локализации конкретного события обретают статус «пространственно не определённых», или «не доопределённых».

Надлом империи как смерть географического воображения

Обратимся теперь к понятию «надлом империи», памятуя о дальнейшем его рассмотрении как метагеографическом феномене. В сущности, уже в своём первообразе надлом империи есть, несомненно, метагеографический феномен. Не всегда обязательно выявлять это сразу, но понимание подобного феноменологического обстоятельства может облегчить переход к различным методологическим и сциентистским интерпретациям — на уровне определённых исторических ситуаций.

Суть надлома империи (мы не конкретизируем пока — какой империи, полагая это понятие здесь как условно онтологическое — что непривычно, но возможно), на наш взгляд, состоит в осознании, как коллективном, групповом, так и индивидуальном, её пространственной ограниченности, а следовательно, и её идеологической и эсхатологической ущербности. Речь тут должна идти не только и не столько о некоем материальном, военно-политическом, экономическом надломе, сколько об идеологической «усталости», поворачивающей вспять все возможные и невозможные планы имперского расширения. При этом политическая, военная, экономическая экспансия империи может даже продолжаться по инерции некоторое, исторически ограниченное время, однако уже идёт, развивается «умирание» имперского географического воображения; распадается, собственно говоря, имперская метагеографическая конструкция, в рамках которой имперское

пространство мыслится как фактически бесконечное и единственно «правильное» бытие. Мы сознательно не касаемся здесь проблематики сакрализации имперского пространства, являющейся естественной частью данной метагеографической конструкции, лимитируя себя исключительно её «эссенциалистскими» аспектами. Другими словами, нас интересует следующий вопрос: *как происходит надлом империи, осмысляемый в качестве метагеографического феномена?* Вопрос этот не представляется нам достаточно простым, поскольку как только начинают рушиться имперские метагеографические конструкции, начинают изменяться, трансформироваться те условия, благодаря которым и может быть выявлен пресловутый «надлом империи» — в его поистине «химической» чистоте и органике.

Итак, сопрягая взаимно понятия надлома империи и метагеографического феномена, мы обнаруживаем, что воображение имперского пространства становится как бы психологически неуверенным, скорее интровертным, чем экстравертным, а само это пространство не представляется более чётко оформленным, хорошо структурированным, правильно «разграфлённым». Мы можем сказать даже, что такое пространство перестаёт быть «заземленным», оно становится как бы излишне, избыточно метагеографическим, тяготея к «подвешенным», «реющим», «зависшим» образам — образам, сильно оторвавшимся от некоей земной действительности, но в то же время теряющим опору в некоей небесной ориентированности или скоординированности. Сакральная целостность империи расплывается, её пространство оказывается как бы распоротым; из этой распоротой пространственной «подушки» высыпаются бесчисленные «пустые» места, своего рода метагеографический «пух». Не пытаюсь далее наращивать количество образов, описывающих данную когнитивную ситуацию, отметим: *надлом империи в метагеографическом ключе есть тотальная потеря любых мест как пространственных событий — место перестаёт быть бытиём пространства-здесь и пространства-для-себя.*

Имперский надлом в фильме Александра Сокурова «Дни затмения»: метагеографические интуиции и ландшафты-без-места

Фильм Александра Сокурова «Дни затмения» (1989) — пример художественного произведения, в котором пространство и место осмысляются и воображаются на метагеографическом уровне. Немаловажно также, что метагеография этого фильма прямо связана с надломом и близостью грядущего распада советской империи. На наш взгляд, именно пространственные/географические образы «Дней затмения» чётко фиксируют, наиболее ярко выражают имперский надлом СССР, метафизическую и метагеографическую бессмысленность его дальнейшего существования³.

² См.: Замятин Д. Н. Метагеографические оси Евразии // Политические исследования. 2010. № 4. С. 22–48; Он же. Стрела и шар: введение в метагеографию Зауралья // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010. С. 7–27.

³ См. также очень интересный анализ этого фильма, не использующий метагеографическую терминологию, однако содержательно интерпретирующий архетипический мотив странничества на основе лиминальной традиции в русском кино второй половины XX века: Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс — Традиция, 2008. С. 385–390.



ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

Молодой врач Дмитрий Малянов, попадающий по распределению из медицинского института в Среднюю Азию, видимо, в Туркмению, оказывается на окраине советской империи. Ему всё равно, где жить — это как раз и характерно для живых имперских структур, делающих социальное пространство в известном смысле достаточно однородным. Он вполне имперский житель, довольно быстро адаптирующийся к внешним обстоятельствам. Конкретное место для него не имеет значения — были бы минимальные источники существования (профессиональная занятость — работа в больнице, какое-никакое жильё), а далее он находит сам для себя свои внутренние экзистенциальные «запасы» (в случае Малянова это интерес к сравнительному медицинскому исследованию, попытка сравнить разные группы больных и написать научную работу — без какой-либо конкретной цели отправить статью в журнал или поступить в аспирантуру).

Ландшафт, открывающийся нам в фильме — а он именно «открывается», раскрывается всё больше и больше, постоянно углубляется — кажется *безместным*. Вернее, места внешне есть: пустынные предгорья, пыльный город, залегший в предгорной долине, огромные и безликие советские монументы, должествующие символизировать мощь империи. Мы видим людей, часто больных, уродов, калек, без какой-либо мысли в глазах, равнодушных, родившихся и живущих здесь, в убогой обстановке, в нищете, среди ветхих строений и маленьких «шанхаев» и нам кажется, что у них нет надежды, но, может быть, она им и не нужна, без неё лучше.

Малянов своеобразно судит о них, считая, что часть из местных удовлетворена минимальным полукочевым бытом, а другая пытается соответствовать идеалам другой жизни, видимо, западной, но это не удается, так как деньги тратить не на что. Но нам интереснее другое: как сам Малянов движется в этой среде, становится ли он частью этого ландшафта, воображает ли он место, в которое занесла его судьба? И первое впечатление — это ощущение водной толщи, в которой молодой русский движется как бы с сопротивлением; порой он выглядит здесь «инопланетянином».

Вообще, ландшафт порой сам вторгается в дом Малянова. Характерно, что дверь в его дом — слабая преграда, дом почти не отделен от двора и улицы, ему очень трудно уединиться, отделиться от окружающей обстановки⁴. Несмотря на то, что он уже привык к здешним людям и их привычке бесцеремонно входить и нарушать его работу, ряд последовательных, никак не связанных между собой событий показывают, что Малянов постепенно начинает терять ориентацию в этом мире, пространство становится непонятным и вопрошающим — в метафизическом и метагеографическом смыслах. По-видимому, мы можем сказать, что внутреннее развитие всего фильма связано как раз с показом выхода главного героя фильма из пространства обыденности, дающей повседневности имперско-совет-

ского захолустья в пространство ещё-неопределённости, но близкое к метагеографическому уровню.

И здесь легче всего указать на самый конец фильма, когда камера очень долго показывает Дмитрия Малянова на фоне пустынных безлюдных гор, обыденного «туземного ландшафта», причем хорошо видно и понятно, что это — совмещение, комбинированная съёмка: герой как бы приподнят над горами, он меланхолично, молча, в раздумье, может быть в оцепенении смотрит на них; общий план плывет, вращается, а сам Малянов остается неподвижным в центре кадра. Нам ясно, что его прежняя привычная жизнь закончена, но что дальше? Он только что попрощался со своим единственным другом здесь, геологом Александром Вечеровским, возможно, навсегда уехавшим отсюда. И замысел режиссера мы можем толковать по-своему: Малянов обретает какие-то промежуточные метагеографические координаты; он потерял обыденное своё место, «прижатое» к земле — теперь он как бы зависает в воздухе, в котором ему нужно «нарисовать» новую, теперь уже метагеографическую карту дальнейшей жизни. Он пока не уехал вслед за Вечеровским отсюда, он — на распутье, которого раньше не было («жить можно везде»).

Имперская окраина: распад советского ландшафта

Возвращаясь в пространство жизни Дмитрия Малянова в фильме, мы можем сразу найти эпизоды, символизирующие метафизический, а для нас и метагеографический надлом советской империи. Эти эпизоды опять-таки не связаны никак между собой, но они как бы вынуждают героя задуматься о смысле его жизни в данном месте и пространстве. Отношения Дмитрия со Степовым — инженером на секретном военном объекте — показаны очень скупой, но они, вкупе с эпизодом посещения Степовым православной церкви, демонстрируют нам полную утрату смысла места и одновременно смысла жизни Степовым. Империя направила Степового служить на окраину, и он, видимо, верил до определенного момента в свою службу родине. В отличие от Малянова, у него полностью отсутствовали какие-либо другие приватные смыслы — без семьи, в жестком инокультурном окружении Степовой попытался зацепиться за религию, отринутую советской действительностью, но оказался не в состоянии проникнуть в чуждый ему метафизический мир. Самоубийство Степового становится «первым звонком» для Малянова, не сумевшего понять метафизическое томление Степового, потерю всех смыслов его существования.

Сцена составления милицейского протокола в квартире Степового и выноса тела — возможно, одна из сильнейших в фильме. Звук нарочно приглушен, мы практически не слышим, о чём говорят милицейские и военные чины, прибывшие на место происшествия. Место медленно меняется и в то же время не меняется: разбросанные бумаги, бюст Ленина, типовой советский интерьер, испуганные понятия в углу, тихо переговаривающиеся и что-то ищущие люди в форме, незаметно делающие своё дело возле тела врач и медсестра. Произошло какое-то событие, внешний смысл его ясен, однако чем дальше, тем больше само место распадается, не теряя своих привычных ландшафтных черт. Основной причиной тому — сам Малянов,

⁴ Интересен в этой связи эпизод, связанный с ручной змеей, постоянно приползающей к Малянову от соседа и сильно пугающей на сей раз его только что приехавшую сестру. Малянов почти привык к этим эксцессам — также как и к дежурной застывшей улыбке соседа, в очередной раз забирающего змею и ничего не говорящего. Окружающая Дмитрия среда как бы заставляет притерпеться к ней в бытовом отношении; это начальное условие, которое может оказать и окончательным, если человек не хочет стать «местным».



ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

ничего не знавший до последнего момента, с опозданием появляющийся в квартире самоубийцы. Это событие становится для героя началом конца того места, в котором он сумел вроде бы поначалу наладить первичные механизмы своего автономного социального существования. Мы долго наблюдаем, как расходит народ, уезжают милицейские и военные машины, уходят солдаты, стоявшие в оцеплении; порядок ландшафта восстановлен, но в нём, кажется, начинает теряться сам Малянов (его растерянные движения становятся на время не управляемыми, он, очевидно, в шоке). Неслучайно параллельно этой сцене идёт сцена псевдонародного праздника — конкурс традиционной музыки на фоне железобетонных заборов с самодельными граффити «рок», «брейк». Ничего не меняется, различные события сосуществуют в повседневности, но их смысл может быть почти утерян (каков смысл угасающей народной музыки в отупляющей советской действительности?), или же одно почти незаметное событие может разом начать разложение, ядерную реакцию распада тотального «забетонированного» советского ландшафта имперской окраины⁵.

«Впитывание пространства» и проблема региональной идентичности

Попробуем проникнуть немного глубже. Воспользуемся обобщенной схемой пространственных представлений, продуманной и опубликованной нами ранее⁶. Согласно этой схеме, на уровне бессознательного в основном репрезентируются базовые географические образы-архетипы, затем из них формируются простейшие мифологические нарративы, описывающие место/территорию — локальные мифы. Эти ментальные конструкторы становятся фундаментом для формирования на границе подсознания и сознания региональных идентичностей, и, наконец, в сфере сознания доминируют репрезентации типичных для данного места культурных ландшафтов. Естественно, различные типы пространственных представлений сосуществуют одновременно, создавая неоднородное ментальное поле, включающее элементы бессознательного, подсознания и сознания. Что же мы наблюдаем в «Днях затмения»?

Главный герой, Дмитрий Малянов, по-видимому, обладает способностью географического воображения: его зрением, его общением, его действиями формируется в фильме мощная образно-географическая толща, во многом именно «бессознательная». Наряду с этим, мы часто наблюдаем, как Малянов передвигается в культурных ландшафтах этой местности — как своего рода слепой или впитывающий всё пространство с ходу, сразу, без остатка; создаётся впечатление порой бесцельного движения, и в то же время постоянно чего-то ищущего. На наш взгляд, проблема Малянова, если формулировать её в метагеографическом плане, состоит в поиске простейших ло-

кальных мифов места, где он живёт. Ему нужны мифологические нарративы, простые истории, объясняющие смысл этого места и, одновременно, смысл его жизни в нём. Кажется, что ему не нужна своя региональная/территориальная идентичность — он говорит своей сестре, приехавшей из Нижнего Новгорода навестить его: «...а я не вижу особой разницы, где жить, здесь мне свободнее...»⁷. Чуть позже он отвечает ей, продолжая разговор: «...отсутствие дома помогает, как выяснилось». Ему не нужен свой дом в обычном смысле — одна из основ традиционной территориальной идентичности. Ему лучше быть как бы потерянным здесь, и в то же время быть более свободным. Отвечая Вечеровскому на вопрос, зачем он здесь живёт, Малянов говорит просто: «Мне здесь лучше». Интуитивно Малянов ощущает, что на имперской окраине всегда свободнее, чем в её центре, тем более что сама империя уже разлагается, теряет свои основополагающие метафизические смыслы и не в состоянии тотально контролировать собственных граждан/подданных. Мы видим этому вполне отчётливые приметы: Степовой свободно посещает православную церковь, его подчиненный, солдат свободно читает британскую газету *The Guardian*, «Журнал Московской патриархии» спокойно лежит у Малянова на рабочем столе, в маляновском радиоприемнике торжественно звучат католические песнопения.

Итак, сила и слабость Малянова в «бессознательном» впитывании чужого пространства, которое он, оставляя в меру «чужим», всё же формирует своими уникальными географическими образами. Он проходит «сквозь» культурные ландшафты, первоначально почти не осознавая их; ему пока нет необходимости в мифе места, как и в обретении местной идентичности. А что же другие герои фильма, каковы их пространственные представления, есть ли у них собственные метагеографии?

Имперское пространство и экзистенциальные стратегии

Проще всего ответить в отношении Степового: это человек, для которого данное место существовало до тех пор, пока он обладал неким общим метафизическим смыслом на службе советской империи. Место, где он жил, носило чисто служебный, прикладной смысл — соответственно, и все его пространственные представления, имеющие отношения к этому месту, были суррогатами, эрзацами, чётко зависимыми от его синкретических представлений о пространстве всей империи. Метагеография Степового была неполноценной, лишенной конкретного экзистенциального фундамента дома-места, который остаётся последним оплотом человека.

Совсем другая ситуация у Александра Вечеровского: он почти местный и осознает себя таким — хотя родился он не здесь. Его мать стремилась на родину, в Крым, куда ее не пускали; её ранняя смерть связана с попыткой возвращения на родину и препятствованием советских властей этому. У него есть здесь свой дом, который ему подарили приёмные родители, живущие на другом конце города. Наблюдая Вечеровского на фоне мест-

⁵ См. также: Каганский В. Л. Советское пространство // Иное. Т. 1. М., 1995. С. 99–130; Он же. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

⁶ Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие гуманитарных наук // Социологическое обозрение. Т. 9. № 3. 2010. С. 26–51; Он же. Локальные мифы: модерн и географическое воображение // Миф и художественное сознание XX века / Отв. Ред. Н. А. Хренов; Гос. Ин-т искусствознания. М.: Кактон +; РООИ «Реабилитация», 2011. С. 268–308.

⁷ Cp.: Edith W. Clowes. *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011. P. 23–24, 42.



ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

ных ландшафтов, мы не чувствуем диссонанса, как в случае Малянова; Вечеровский, действительно, здесь свой — но только на поверхности: он чувствует ландшафт, у него есть местная идентичность, но глубже, к бессознательному, видимо, не всё так хорошо. Его проблема противоположна проблеме Малянова: он должен двигаться «вглубь», создавая свой собственный местный миф, свои географические образы, поддерживающие его «на плаву» в этом пространстве. И это не получается: Вечеровский, как это ни банально, ощущает «зов предков», он хочет вернуться на родину: его пространство, внешне хорошо «построенное», оказалось пока без фундамента; ущербность его метагеографии здесь в отсутствии мощного географического подсознания и бессознательного. Вечеровский уезжает и, возможно, путём обретения родины ему удастся достроить свою метагеографию.

Неустойчивые (по разным основаниям) метагеографии Малянова и Вечеровского еще более ярко выглядят на фоне весьма условной, но довольно ясно проступающей метагеографии сестры Малянова, неожиданно приехавшей его навещать. Для неё здесь всё чужое, ландшафт, постоянная невыносимая жара, люди, совсем другая культура. Она привязана к своему месту, городу, где она родилась и живёт; ей очень трудно представить «бездомное» существование брата. Расспрашивая его, зачем он здесь живёт, она так и формулирует вопрос в итоге: «Ты что, доктор Чехов?» — предполагая некую сознательную жертвенность со стороны Дмитрия во имя какой-то непонятной ей пока цели. Само собой, этот вопрос был просто не понят Маляновым и пропущен им без внимания. Ей одиноко у себя в Нижнем Новгороде, она не вышла замуж за ухаживавшего за ней человека из Киева — по вине, как утверждает, брата; и всё же она очень быстро, внезапно, без предупреждения уезжает обратно, стремясь к привычному месту и быту. Её разделение своё/чужое пространство очень традиционно и чётко, зависимо от гендерных оснований: если бы она когда-нибудь приехала бы сюда с мужем, то, может быть, и прижилась бы — а так ей здесь делать нечего, и даже брат, казалось бы, единственная родная душа, не может её удержать, поскольку он ей совсем непонятен в желании остаться здесь.

Люди, вступающие с Маляновым в эпизодическое общение — дезертир, ворвавшийся в его дом и удерживающий его в качестве заложника; учитель, которого он встречает в доме Вечеровского — также, видимо, имеют, свои экзистенциальные стратегии, связанные с местом и пространством. Из разговора Малянова с дезертиром становится ясно, что его проблема, видимо, та же, что и у Степового — он потерял все метафизические смыслы, служа в затерянном Богом месте; смысл «здесь» потерян, а, значит, и места этого нет, нет жизни в нём. При этом дезертир точно чувствует чуждость Малянова этому месту — задавая вопрос «Ты откуда?», и получая односложный ответ «Отсюда», он реагирует сразу: «Врёшь, парень, здесь таких не бывает». Даже внося поправку на повышенную эмоциональную чувствительность человека, только что совершившего побег и, по всей видимости, обреченного, мы можем отметить, что дезертир, как и Степовой, отделяет себя от местных людей, предпочитая жить за счёт привносимого извне метафизического (имперского) смысла, не уделяя много внимания тому, где

ты «находишься». Как и Степовой, дезертир гибнет, не утратив, в отличие от Степового, волю к жизни, но утратив, как и он, смысл жизни здесь.

Иную стратегию мы наблюдаем у учителя, русского человека, приехавшего сюда, видимо, когда-то, как и Малянов, по распределению после окончания института. Он женат на местной женщине, имеет ребёнка и пытается влюбить себя в этот край, занимаясь краеведением. Он показывает Малянову старинные дореволюционные фотографии, иллюстрирующие русскую колонизацию территории, стараясь доказать правильность своей жизненной стратегии, убедить в ней Малянова — «я остался здесь, прижился, оставайся и ты, делай, как я». Но зритель ощущает, что не всё так просто: учитель чего-то всё время боится, он в итоге оказывается «подкаблучником» у своей жены, он психологически зависим — он не может быть примером и образцом Малянову, испытывающему, действительно, душевный кризис. Проникновение учителя в местный мир всё же поверхностно, и наблюдая довольно долго за тем, как учитель идёт за своей внушительной женой, несущей ребёнка — то отставая, то нагоняя её — мы осознаём его тщательно скрываемую «неприкаянность» здесь, некоторую внутреннюю насильственность, неестественность его экзистенциально-пространственной стратегии. Он хочет проникнуть в этот ландшафт, но ландшафт отторгает его, «предполагая» в нём всё тот же тип колониального/постколониального чиновника-культуртрегера. Он не может быть до конца своим.

Метакартография имперского ландшафта: попытка обрести миф

Ландшафт начинает осознаваться, проникать в твои образы и мысли, когда ты начинаешь видеть его сверху, приподнимаешься над ним, начинаешь как бы ментально картографировать его и одновременно ты оказываешься «внутри» него, ощущая его сокровенные токи и смыслы. Переломный эпизод «Дней затмения» — общение Малянова с маленьким мальчиком, найденным им у порога. Ухаживая за ребёнком, пытаясь его понять, главный герой постепенно «выпадает» из своей капсулы, из своего автономного пространства, позволявшего ему быть свободным в чужом по сути месте. Александр Сокуров намеренно чётко символизирует конец этого эпизода, когда мальчика забирает, по-видимому, его отец — самого отца мы не видим, а успеваем увидеть лишь чьи-то руки, берущие мальчика и как бы уносящие его в небо (камера расположена снизу, взгляд зрителя направлен снизу вверх). Вполне прозрачная метафора маленького ангела, посетившего главного героя, становится новой границей метагеографического воображения: вслед за мальчиком-ангелом Малянов начинает «входить» в место, в местный ландшафт, «приподниматься» над ним, пытаясь впервые по-настоящему осмыслить и осознать его. В контексте этого метафизического и метагеографического движения можно понять и неожиданную спазматическую неумелую попытку Малянова сжечь папку со своими рабочими материалами — что ему не удаётся. Герой интуитивно пробует «освободиться» от своей внутренней работы «свободного человека», ибо ему кажется, что она может помешать ему сделать место «своим», попасть «внутри» ланд-



ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

шафта. Но, видимо, здесь нет столь прямой связи, и внутренний поворот Малянова начинается без обязательной связи с возможным прекращением всех предыдущих «внутренних проектов» (они могут, наверное, быть «вписаны», включены в новую метафизическую и метагеографическую конфигурацию).

Тем не менее, дальнейший путь главного героя не кажется безоблачным и хорошо понятным. Так или иначе, он может попытаться найти собственные мифы этого места, «врасти» в ландшафт, обрести местную идентичность. Но как это сделать, или: как это происходит? Говоря по-другому: *как быть в со- бытии места и тебя?*

Ситуация осложняется и обостряется отъездом из города Александра Вечеровского. Малянов провожает его до пристани, запрыгивая на ходу в маленький местный паровоз-поезд-вагон, идущий к побережью. Всю дорогу они молчат, почти не говоря между собой, понимая друг друга без слов. Но интереснее другое: в вагоне Малянов пытается заговорить с местными пассажирами, но они не отвечают ему, почти не меняя выражения лиц. И дело не в возмужавшем плохом знании русского языка: Малянов остаётся пока не понятым местными людям; его привычки, поведение, выражение эмоций, внутренние смыслы существования пока чужды этому ландшафту и воплощающим его людям. Пока место для главного героя «молчит» в буквальном смысле, оно очень немногословно (характерно, что и до этого диалоги Малянова с местными жителями, если не брать в расчёт Вечеровского, оказывались на удивление односложными и примитивными, работавшими только в бытовой, «приземлённой» плоскости).

В эпизоде прощания Малянова с Вечеровским мы ощущаем главного героя уже другим человеком: в нём появился какой-то новый внутренний «двигатель». Это, видимо, почувствовал и Вечеровский — прощаясь на палубе с Дмитрием и отрицательно отвечая на его просьбу остаться, он передаёт ему свой дневник. Мы можем назвать передачу дневника символическим актом: Вечеровский передает Малянову свои личные переживания, неотъемлемые от жизни здесь, в этом месте. И тогда дневник друга становится для главного героя возможностью «стартовой площадки», с которой он может обрести свой миф, свою местную идентичность; дневник — локальный текст-помощь, благодаря которому Малянов, может быть, станет *гением места*. История друга для него — один из важнейших мифов данного места; она становится мифом именно тогда, когда дневник переходит в руки Малянова, а Вечеровский остаётся на палубе жалкого суденышка, уходящего в море. Теперь Малянов не безоружен, и хотя друг уехал, отъезд главного героя фильма отсюда для нас в заключительных кадрах непредставим.

«Затмение места»: власть и ландшафт

Мы возвращаемся к названию фильма — «Дни затмения». В чём смысл этого названия в метагеографической перспективе, в контексте истории, показанной фильмом? Мы наблюдаем кадры ночного лунного затмения — в ту ночь, когда Малянов беседует с сестрой, которая не может уснуть от жары, в ту самую ночь, когда Степовой кончает жизнь самоубийством. Ночное небо над азиатским городом, внезапно теряющее луну;

пространство душевной южной ночи, вдруг лишаящейся последних следов света. Это — пространство метафизического и метагеографического перелома, его условные небесные знаки, которые сам Малянов еще не может понять и осознать, но на следующее утро, попадая в квартиру уже мёртвого Степового, он начинает свой новый путь к месту, где он уже довольно давно живёт — но живёт, скорее, рядом с ним, но не «внутри» него. Разрыв и отчуждение от самого себя, но по направлению к месту; затмение старого экзистенциального пространства, автономного и удобного, и нащупывание, изыскание следов нового пространства, в котором главный герой уже может себя рассказать, описать, показать местом — своим, освоенным и присвоенным — там, где он может обладать сугубо местными жизненными стратегиями и сценариями. Само небо, вдруг резко меняющее ритмику своих обычных состояний, оказывается метагеографическим ориентиром, указующим Дмитрию направление вверх, ввысь — для «полёта» над ландшафтом, который может быть теперь в его власти, но власти именно внутренней, власти держать себя этим ландшафтом, власти мыслить себя «ортопедически» этим местом.

«Постэкзотика места»: за пределы имперской метагеографии

Мы можем осознать проблему, сформулированную выше, как пространственную проблему «фаустовского человека», описанную Освальдом Шпенглером в «Закате Европы»⁸. Воля к пространству, стремление к власти над пространством, пространство как истинное бытие — так можно понять скрытые мотивы действий Дмитрия Малянова после самоубийства Степового. Пребывая в своего рода «аспациальном анабиозе», главный герой постепенно «пробуждается» в месте, среди места, начиная воображать его как то пространство, которое нужно освоить и присвоить — но не во внешнем советско-имперском смысле, а во внутреннем, экзистенциальном, ментальном, наконец, онтологическом смысле. Это пространство должно стать его собственным бытием, и тогда бытие проявит себя, поистине в хайдеггеровском дискурсе, как *его* место, место Дмитрия Малянова. Используя традиционную дихотомию пространство/место⁹, мы не хотели бы противопоставлять данные поня-

⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. С. 578–579, 582, 598–600, 611–615; ср. пассаж Ницше из его произведения «Рождение трагедии из духа музыки», в котором, собственно, рождается концепция фаустовского человека, развиваемая впоследствии Шпенглером в сторону воли к пространству: «Сколь непонятным должен был предстать настоящему греку самопонятный современный культурный человек Фауст, этот неудовлетворённый, мечущийся по всем факультетам, из-за стремления к знанию предавшийся магии и чёрту Фауст, которого стоит лишь для сравнения поставить рядом с Сократом, чтобы убедиться, как современный человек начинает уже сознать в своём предчувствии границы этой сократической радости познания и стремится из широкого пустынного моря знания к какому-нибудь берегу» (Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. Т. 1 / Сост., ред., и примеч. К. А. Свасьина. М.: Мысль, 1990. С. 127).

⁹ Аристотель. Метафизика. 1067a, 1072b-1073a; Он же. О душе. 407a-407b; Лукреций. О природе вещей. Книга 1, 329–539; Sack R. D. Human Territoriality: It's Theory and History. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; Tuan Yi-Fu. Topophilia: A study of environmental perception, attitudes, a. values / With a new pref. by the author. New York: Columbia University Press, 1990; Idem. Space and Place. The Per-



ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

тия — они, на наш взгляд, перетекают друг в друга, описывая и репрезентируя состояния героя. Место не обходится без пространства, пространство предшествует, поспешествует месту и обволакивает его, *ландшафт — проникающий жест пространства в место*.

Рассматривая специфику самого пространства, показанного в фильме и фильме, мы можем вспомнить традиционную оппозицию Запад — Восток, столь своеобразно интерпретируемую в рамках постколониализма¹⁰. Имея дело с мощными визуальными образами среднеазиатского, туркменского, прикаспийского ландшафта позднесоветской эпохи, мы можем наблюдать распад мировидения, распад пространства, сконструированного первоначально Российской, а затем советской империей. Обыденные знаки типового советского ландшафта выглядят особенно уродливыми на фоне знаков ландшафта традиционного, «восточного», но этот диссонанс, как мы можем мыслить его в постколониалистском дискурсе, по сути, является внутренним — показывающим ментальный и онтологический кризис самого колониального взгляда и способа видения. И если в начале фильма мы еще могли воспринимать показываемые нам виды города и его окрестностей как в значительной степени «экзотичные», как «типично азиатские» (в их советском варианте), то к концу фильма, уже проникаясь внутренней историей Малянова, мы настроены, скорее, «постэкзотически» (наверное, не столь брутально, как это описывается эссе Виктора Сегалена и романами Антуана Володина)¹¹, пытаюсь расширить наш «внутренний взгляд» и поймать пространство, *со-звучное*¹² и *со-размерное* главному герою. В конце фильма, как мы помним, он должен вернуться в город после того, как проводил своего друга. Заключительные кадры, показывающие Малянова на фоне пустынных гор и предгорий, возможно, теперь — образы вдохновляющего его пространства, которое может далее преобразоваться в его собственные культурные ландшафты — где нет колонизаторов (даже бывших) и колонизируемых (пусть тоже бывших), а есть органика места, настроенная на поиск, выявление, проявление собственного гения, вне зависимости от его национальности, пола, вероисповедания или же длительности проживания.

spective of Experience. 9th ed. Minneapolis. London: University of Minnesota Press, 2002.

¹⁰ Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. М.: Русский мир, 2006; Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. Key Concepts in Post-Colonial Studies. L.: Routledge, 1998.

¹¹ См.: Segalen V. Essai sur l'exotisme: Une esthétique du Divers // Œuvres complètes. Vol. 1. P.: Robert Laffont, 1995; Володин А. Маленькие ангелы: Нарративы. М.: ОГИ, 2008 (см. также весьма ёмкое и содержательное предисловие к этому изданию французского литературоведа и критика Фредерика Детью, трактующего понятие постэкзотизма, предложенного Володиным: С. 6–34); Он же. Дондог. СПб.: Амфора, 2010.

¹² Музыка в фильме «Дни затмения» может быть предметом отдельного исследования. Первоначально она кажется беспорядочной, хаотичной, фрагментированной, нагнетающей, казалось бы, бессмысленность визуальных ландшафтов, однако в целом, благодаря мощным композициям и мелодическим повторам основной темы композитора Ю. Ханина она оказывается драматическим «строительным раствором», позволяющим оценить фильм как единое визуально-звуковое произведение.

На руинах империи: от пространства-без-образов к живому умозрению места

В чём же сущность надлома советской империи как метагеографического феномена, исходя из пространства фильма Александра Сокурова «Дни затмения»? Позднесоветская империя эпохи брежневского застоя (который многим современникам казался «вечным»), вполне очевидно, уже не обладала мощным дискурсом пространственных воображений. Если само советское пространство еще продолжало существовать несколько лет по инерции, то его воображение, столь интересное и разнообразное в 1920-х — начале 1930-х гг, распалось, «схлопнулось» уже к началу 1970-х гг. *Геократия* в её российском/советском изводе — так, как мы её описали и проанализировали ранее¹³ — также почти распалась, оставаясь потенциальной онтологической возможностью как культурное наследие российской цивилизации. Своим фильмом Сокуров сумел уловить тончайшие метагеографические черты этого надлома, используя свои детские воспоминания о жизни на среднеазиатской окраине советской империи и наложив их на известное произведение братьев Стругацких¹⁴. Обобщая в итоге, мы можем сформулировать имперский надлом в терминах метагеографического феномена как невозможность вообразить, «увидеть», почувствовать, помыслить пространство как своё в рамках эсхатологической телеологии, переводимой на любой персональный и/или индивидуальный уровень. Это означает, как уже отмечалось нами ранее, практически тотальную «безместность» имперского пространства в личном/групповом/общественном сознании. Пространство перестаёт быть источником воли и прямого целенаправленного действия, что ведёт к метагеографическому умиранию как традиционных, так и колониальных ландшафтов. *Место исчезает как возможность пространственного со-бытия; смерть — как физическая, так и метафизическая — становится инвариантом места-как-пустоты, пространства-без-образов*.

Возвращаясь к «Дням затмения», вспомним сцену в морге, куда Малянов приходит «проститься» с трупом Степового. Вся эта сцена по духу и антуражу напоминает рассказы Эдгара По, в ней есть ощущение «готического ужаса»: пещерообразный тёмный тесный захламлённый морг с вспыхивающим ослепительным светом, внезапно заговаривающий труп Степового, предупреждающий Малянова о непереходимости границ смерти («тебе не нужно туда»), почти физиологические чувства страха главного героя, впервые вдруг приблизившегося к прежде немислимым им границам бытия и небытия (то, что он врач по профессии, возможно, как раз и усиливает этот эффект). Выражаясь чересчур, может быть, аллегорически, мы скажем, что голосом мёртвого Степового «говорит» уже мёртвая в метагео-

¹³ Замятин Д. Н. Геократия. Евразия как образ, символ и проект российской цивилизации // Политические исследования. 2009. № 1. С. 71–90.

¹⁴ Стоит заметить, что фильм Сокурова оказался автономным произведением как по отношению к собственно литературному произведению Стругацких, так и к их первоначальному сценарию, благодаря участию в сценарии Ю. Арапова. Режиссер очевидно сместил акценты в сторону несколько меньшего сциентизма и несколько большей визуально-звуковой метафизичности, по сути, к большей пространственности.



КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ / CULTURAL GEOGRAPHY

ЗАМЯТИН Дмитрий Николаевич / Dmitry ZAMYATIN

| Надлом империи как метагеографический феномен |

графическом отношении советская империя, но её «токсичное» для жизни пространство ещё может предупреждать и отталкивать¹⁵. Малянов предупреждён, ему не нужно «туда», но тогда он должен озаботиться своим личным спасением, поисками своего места в этом мертвеем на глазах имперском пространстве, построением своей экзистенциальной метагеографии,

¹⁵ О взаимосвязи смерти и пространства в сокуровском творчестве см. также: Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрания). М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 124–147.

которая не есть некая «пространственная капсула» (в коей, собственно, Малянов здесь и жил), а является пространством-бытием; пространством, бытийствующим местом и местами как образами волевой протяженности к самому себе. Затмение уходит, когда небо включается в место как его метагеографический ориентир и основа; *живое умозрение места оказывается упорядоченной последовательной «лестницей» ландшафтов на пути к онтическому пространству-состоянию.*

