

Т.Н. БРЕЕВА

*(Казанский федеральный университет,  
г. Казань, Россия)*

УДК 82-312.9

ББК Ч426.83

## НОРМАННСКИЙ СЮЖЕТ В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности функционирования норманнского сюжета в структуре национального мифа России в славянском фэнтези. Анализ двух версий репрезентации данного сюжета позволил продемонстрировать многообразие форм его художественного воплощения и единство функциональной наполненности.

**Ключевые слова:** славянское фэнтези, национальный миф, норманнский сюжет, образ Чужого/Другого.

Значимым конструктором национального мифа в славянском фэнтези становится оппозиция «свой – чужой», включающая в себя формирование образа Чужого/Другого. Функционирование данной оппозиции определяется внутренней поляризацией идейной составляющей славянского фэнтези и общей идеологией современной культурной ситуации. Последняя предполагает транслирование системы либерально-демократических ценностей, среди которых значимую роль продолжает играть принцип толерантности. Подобная установка вступает в противоречие с реваншистскими настроениями, составляющими идейную основу славянского фэнтези.

Столкновение этих двух тенденций становится наиболее очевидно при формировании образа Чужого/Другого, причем их внутренний антагонизм усиливается благодаря стратегиям формирования национального мифа в славянском фэнтези, среди которых преобладают сказочная и богатырская модели, интенционально тяготеющие к транслированию архаичного образа Чужого. Однако говорить о решении данной поляризации можно только с определенной долей условности; как правило, это касается в основном открытой экспликации оппозиции «свой – чужой», характерной для произведений с преобладанием сказочных и мифоструктур. В случае же непосредственного конструирования инонациональных образов трансформация Чужого в Другого практически всегда отсутствует (лишь в некоторых случаях можно обнаружить переход определенных инонациональных образов в зону «своего»), чаще всего они оказываются способом реализации стратегий присвоения и реваншизма.

Среди инонациональных образов в славянском фэнтези, структурируемых в соответствии с принципом референтных наций, вычленяются два образных типа: «нация-предшественник» и «нация-соперник». Первый вариант включает в себе вариации образов варягов (викинги/норвежцы/норманны/урмане/варяги); второй – более широкий – составляют восточные образы, ромеи, поляки и немцы/тевтоны. При функциональной равнозначности всего инонационального образного ряда норманнская составляющая характеризуется большей востребованностью и художественной проработанностью, отражением чего становится норманнский сюжет славянского фэнтези. Основным объектом исследования в данной статье становится не весь корпус текстов, посвященных норманнской теме, а та его часть, которая реализует норманнский сюжет в структуре национального мифа России.

Актуализация темы «нации-предшественника» в 1990-е годы обусловлена кризисом имперского сознания с неизбежным появлением компенсаторного механизма, реализуемого в рамках почвеннической и/или открыто националистической идеологии, для которых в свою очередь принципиально значимой оказывается этиологическая тематика. Как отмечает В.В. Каратовская, «в 1990-е гг. тема возникновения Древнерусского государства нашла широкое освещение в произведениях жанра “славянская фэнтези”, возникшего как отклик на запросы и настроения массовой аудитории на волне “обиды за Отечество”»<sup>1</sup>. Далее в своей работе исследовательница констатирует сложный характер воплощения этиологической тематики в славянском фэнтези: «В последние годы неуклонно растет масса произведений в стиле фэнтези, воспроизводящих стереотипные утверждения, что варяги – одно из прибалтийских славянских племен. Однако при более подробном знакомстве с данными текстами обнаруживается, как ни странно, что авторы популярных романов-фэнтези далеки от отрицания иноземных влияний на раннюю славянскую историю. Воспроизводя, в целом, антинорманскую концепцию, авторы нередко “проговариваются”, используя скандинавскую лексику при описании исторических реалий. К примеру, варяжские вожди называются конунгами, варяжская знать – ярлами, а варяжское вече – тингом. Сами за себя говорят и имена “варягов-славян”: Эрик, Улаф, Хельга, Ингвар. Иными словами, обозначение варягов как балтийских славян принимает в большинстве данных романов декларативный характер. Примечательны и пояснительные словари к романам, значительную часть которых составляют

---

<sup>1</sup> Каратовская В.В. Норманнская проблема и отечественная художественная литература // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 347. – С. 77.

скандинавские термины, относящиеся к мифологии и социально-политическим реалиям, от которых авторы не считают нужным отказываться. Можно сделать вывод, что участие скандинавов в социально-политических процессах в Восточной Европе второй половины IX в. воспринимается большинством авторов «славянской фэнтези» как неотъемлемая часть начального этапа древнерусской истории, а не как ущемление национальной гордости россиян»<sup>2</sup>.

Отказ от прямого воспроизведение антинорманнской концепции, о котором говорит В.В. Каратовская, свидетельствует о появлении процесса вторичного присвоения норманнского компонента, осуществление которого происходит по двум основным магистральным направлениям, совпадающим с гендерными версиями славянского фэнтези. В мужском варианте механизм присвоения реализуется через посредство родовой модели, репрезентирующей коллективный уровень национальной идентичности, в женском варианте на первый план выдвигается интимно-личная модель, позволяющая осуществить перенос викингов/норвежцев/норманнов/урман/варягов из зоны «чужого» в зону «своего».

Женский вариант реализации механизма присвоения представлен в широком корпусе текстов: М. Семенова «Валькирия», «Лебединая дорога», «Хромой кузнец», О. Григорьева «Берсерк», Е. Дворецкая «Лес на Той Стороне» и т.д. Перевод норманнского компонента из зоны «чужого» в зону «своего» осуществляется в результате процесса пространственного и личностного означивания. Пространственное означивание достигается за счет актуализации этнографического дискурса; личностное означивание является итогом воплощения гендерной модели. Как правило, оба варианта означивания совмещаются в одном и том же тексте.

Яркими образцами реализации подобного механизма присвоения являются произведения М. Семеновой «Валькирия», О. Григорьевой «Берсерк» и Е. Дворецкой «Лес на Той Стороне». В каждом из текстов происходит отождествление образов национального Чужого и гендерного Другого: Зима Желановна – Бренн Мстивой («Валькирия»), Дара – Хаки («Берсерк»), Избрана – Хродгар «Лес на Той Стороне». Национальная конкретизация гендерного Другого, с одной стороны, имеет функциональный смысл: выбор норманнского компонента мотивирован узаконенным в массовом сознании представлением о викингах как о народе мужчин воинов. Очевидная редукция восприятия

---

<sup>2</sup> Каратовская В.В. Норманнская проблема и отечественная художественная литература. С. 77.

образа жизни викингов в масс-культе позволяет авторам женского варианта славянского фэнтези дополнительно сакцентировать ситуацию гендерного противостояния.

С другой стороны, национальная конкретизация не сводится к чисто орнаментальной функции, выступая не только репрезентацией, но и основным способом разрешения гендерного конфликта. Удвоение ситуации дистанцирования героя благодаря наложению национальной и гендерной характеристик, акцентирующее чуждость маскулинного мира, делает возможным разрешение архаической оппозиции «свой – чужой».

Основой сюжетной коллизии в произведениях подобного рода становится гендерный конфликт: героиня-славянка, образ которой характеризуется большей или меньшей степенью исторической прописанности, вступает в конфликт с героем-норманном/варягом. Конфликт может иметь разный характер, начиная от абсолютного противостояния («Берсерк») и заканчивая тайной влюбленностью («Валькирия»); однако в любом случае сохраняется модель поединка, определяющая отношения между участниками конфликта. Внешней причиной данного конфликта неизбежно выступает разность национальных миров, именно поэтому в начале произведений воспроизводятся стереотипные представления о славянах как мирном народе землепашцев и о викингах как о воинственном народе, единственным способом существования которого являются грабежи. Так, произведения О. Григорьевой и М. Семеновичевой начинаются с фиксации варяжской агрессии, которая в первом случае полностью реализована, во втором же имеет потенциальный характер.

Несмотря на это намеченный конфликт внутренне демонстрирует чисто гендерную природу, тесно связываясь с проблемой гендерной самоидентификации. В начале произведения героини сознательно или вынужденно реализуют мужскую ролевую модель: в «Валькирии» отражением этого оказывается желание Зимы стать воином, в «Лесе на Той Стороне» – стремление Избраны узурпировать отцовский престол в Смоленске, потеснив своего брата Зимобора, в «Берсерке» – социальная активность Дары связана с желанием вернуть утраченную свободу и отомстить убийцам своей семьи и рода. Всякий раз бунт героини переводит ее из женского в мужской мир, в некоторых случаях сопровождаясь гендерными перверсиями. Так, Зима в «Валькирии» превращается не столько в деву-воительницу, сколько пытается стать именно воином, пройдя весь путь вплоть до обряда воинской инициации как символической, так и в бою. Мужская ролевая модель, которую принимают на себя героини, подчеркивается инаковостью их

внешнего облика (в отношении Дары отражением этого становится открытое уродство как результат нападения варягов, в образах Избраны и Зимы инаковость заявляет о себе через архетип девы-воительницы – Валькирии).

Совпадение гендерного и национального маркирования конфликта актуализирует сюжет завоевания «чужого» мира, реализация которого связывается с процессом деконструкции национальных стереотипов, становящимся одновременно реализацией схем розового романа: «По ходу дела герой действительно теряет таинственность и опасность, сохраняя силу и социальную успешность и обнаруживая нежность и абсолютную преданность героине»<sup>3</sup>.

Сюжет завоевания «чужого» мира, акцентируемый вычленением архетипа девы-воительницы, очевидность которого подчеркивается появлением мотива «переодевания» героини (реального или символического), превращает фабульную основу произведения в этапы разворачивания гендерного конфликта. Именно поэтому тексты данной группы не полностью воспроизводят сюжетную модель розового романа, пусковым механизмом которой является сексуальность: «Своеобразие романских приключений состоит в их необязательности. На первых страницах героиня встречает героя и между ними мгновенно возникает “великая взаимная любовь”. Встреча обычно сопровождается конфликтом, который всегда основан на недоразумении, ошибке, непонимании – т.е. препятствие на пути к счастью всегда иллюзорно и разрешается само собой, при минимальных усилиях самой героини. <...> Решая присутствующий в завязке романа конфликт с героем героиня не усваивает ничего извне, она буквально обнаруживает в себе “нечто”, являющееся значимым для другого и позволяющее вызвать приятные для нее изменения в другом. Нечто, принадлежащее изначально личности героини и имеющее, как показано в романе природное происхождение – та самая великая сексуальность героини, приобретает свойства инструмента, внешнего элемента, которым героиня учится пользоваться, узнавая его возможности и характер действия на окружающую среду»<sup>4</sup>.

В противовес этому фабульная канва в славянском фэнтези становится пространством развертывания внутренней событийности<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> Ульбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа // Пространства жизни субъекта: Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции / отв. ред. Э.В. Сайко. – М.: Наука, 2004. С. 543.

<sup>4</sup> Там же. С. 541–552.

<sup>5</sup> Внутренняя событийность понимается нами, вслед за В.И. Тюпой, как «ментальное изменение точки зрения на жизнь» (В.И. Тюпа).

основу которой составляет преодоление стереотипов, становящееся способом приобщения к «чужому» в национальном и гендерном плане миру. Среди стереотипов, преодоление которых является ключевым в механизме присвоения национального Чужого и гендерного Другого, выделяются стереотипные представления о герое и его пространстве. Как отмечает Е.В. Улыбина, герой розового романа «всегда одинаков»: «Он огромен, “гора мышц” и обязательно слегка “дикарь”. Герой является воплощением силы во всех ее проявлениях. Он обязательно успешен в социальном плане и умеет решать разного рода проблемы. Герой может иметь вспылчивый характер, иметь “плохую” репутацию, чаще всего опасного для женщин ловеласа. Его образ противоречив: он воплощает в себе мечты о защитнике и покровителе и, одновременно, таит опасность. Герой поначалу несколько пугает героиню, ибо она полагает, что не может контролировать ситуацию – героя, себя, обстоятельства»<sup>6</sup>.

Все эти характеристики вполне соответствуют стереотипным представлениям о викингах, причем, их национальная конкретизация способствует абсолютизации данных примет. Разрушение подобной гендерной/национальной образной стереотипизации происходит в результате преодоления героиней границы «чужого», в результате чего стереотип приобретает психологическую объемность, вскрываются неосознаваемые ранее мотивации.

Примером этого становится начальная ситуация знакомства Зимы и Бренна, когда знак гостеприимства («хлеб и ковшик свежего молока»), поднесенный варягам матерью Зимы, едва ли не провоцирует конфликт. В дальнейшем героиня узнает, что угощение матери ставит Бренна перед сложным выбором: пройдя инициацию, герой получает запреты (он «не должен отказываться от угощения, стоять под березой и пить молоко»), нарушение которых грозит ему смертью. Угощение славян заставляет его нарушить все три запрета, что и становится причиной не только замешательства самого Бренна, но и агрессии его спутников.

Еще более открыто преодоление образной стереотипизации обнаруживает себя в романе О. Григорьевой «Берсерк». Взаимодействие двух сюжетных линий (Дары и Хаки) обеспечивается процесс деконструкции стереотипов: линия Дары транслирует стереотипы, которые обобщаются стереотипным образом викинга-берсерка; линия Хаки, обнаруживая взгляд изнутри, их реабилитирует. В сюжетной линии Дары преодоление стереотипизации осуществляется за счет включения этнографического дискурса, приводящего к означиванию простран-

---

<sup>6</sup> Улыбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа. С. 542.

ства, разрушению в отношении него семантики нечеловеческого мира. Этнографический дискурс оформляется достаточно подробным, особенно для литературы подобного рода, описанием бытовой повседневности, включающем в себя не только характеристику отношений и социальной иерархии внутри бытовой жизни викингов, но и более или менее детальное прописывание предметного и интерьерного своеобразия. Все это в конечном итоге становится способом обживания «чужого» пространства, обслуживающим все тот же механизм вторичного присвоения норманнского компонента.

Мужской вариант реализации того же самого механизма довольно сильно отличается от женской версии. Здесь на первый план выдвигается две основные модели интерпретации норманнского компонента: с одной стороны, активизируется мифологический образ первопредка; с другой стороны, норманнский компонент поддерживает квазиисторический сценарий. Первая модель в большей степени характерна для творчества Ю. Никитина, прежде всего для его романа «Гиперборей» и в еще большей степени для романа «Княжий пир», одной из интерпретаций подобного прочтения норманнского компонента становится также роман О. Дивова «Храбр». Вторая модель заявляет о себе в хронотравелогах (проекты А. Мазина «Варяг» и А. Тестов «Варяги»), в романе Р. Канушкина «Последний варяг», в богатырской сказке И. Кошкина «Илья Муромец» и т.д. Норманнский компонент в рамках второй модели достаточно функционален, превращается в одну из фигур исторического пазла.

Первая модель втягивает норманнский компонент в структуру этиологического мифа, обеспечивая тем самым реализацию механизма вторичного присвоения. Обращение к образу героя-первопредка позволяет структурировать идеологему Новой Руси, которая эксплицируется в творчестве Ю. Никитина и имплицитно представлена в романе О. Дивова. В этом случае можно говорить о достаточно полной реализации функциональной направленности мифологического образа первопредка, которую вычленяет Е. Мелетинский: «Первопредок-демиург – культурный герой, собственно, моделирует первобытную общину в целом, отождествляемую с “настоящими людьми”»<sup>7</sup>.

В романистике Ю. Никитина этиологический миф России представляет собой многоуровневое образование, в рамках которого можно вычленить три основных уровня формирования национальной идентичности: арийский, славянский и русский. Первый уровень транслирует русскую версию арийского мифа, определяя доминирующее по-

---

<sup>7</sup> Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. С. 178.

ложение славян в создании мировой культуры и, как следствие этого, формируя представление о ментальной структуре нации («Трое из леса», в меньшей степени «Святой Грааль», «Стоухендж» (проект «Трое из леса»)). Второй уровень, реконструируя праславянскую идентичность, определяет структуру национального характера, прежде всего представления о двойственности русской души (проект «Троецарствие» и роман «Изгой» из проекта «Трое из леса»). Третий уровень связан с отражением конструируемой идеологической общности, генетически восходящей к концепции «всемирной отзывчивости» русской души. («Княжий пир» из проекта «Княжеский пир», «Гиперборей» из проекта «Трое из леса»). Именно поэтому в рамках третьего уровня актуализируется норманнская теория, при этом механизм вторичного присвоения осуществляется благодаря соотнесенности норманнского компонента с моделью первопретка.

Вместе с тем смысловое наполнение данной мифологической модели подвергается значительной корректировке, сакральная символика, присущая ей, уступает место маркировке границы. Ю. Никитин актуализирует излюбленный в жанре фэнтези мотив перехода от мифологического к историческому миру, со свойственным ему ценностным снижением первого компонента и акцентированием значимости последнего.

Норманнский компонент актуализируется в основном образами воевод Асмунда и Рудого, героизация которых начинается уже в романе «Гиперборей» и завершается в романе «Княжий пир». Действие в этих двух романах отнесено к разным историческим эпохам: в первом случае в центре повествования оказывается призвание Рюрика на княжение в Новгороде, во втором действие разворачивается во время княжения Владимира. Соответственно, в полном объеме мифологизация персонажей представлена во втором романе. Свидетельством этого становится, во-первых, неизменность их облика: «На другом конце стола князя Круторога среди веселящихся дружинников выделялись двое мужчин, немолодых, с лицами темными от солнца, как кора старого дуба, непонятно какого возраста, чубы седые, но лица совсем не старческие. Один массивный, грузный, похожий на старого могучего медведя, а второй с насмешливым сухощавым лицом, глаза дерзкие, злые. <...> Да, Рудый из тех, кто не бахвалится воинскими подвигами. Он да еще Асмунд, два богатыря, что пришли из неведомых сказочных земель с его прадедом Рюриком. Сколько он <Владимир – Т.Б.> помнит, все такие же широкие, огромные, грохочущие, независимые. Разве

что Асмунд малость погрузнел, да и то не всяк заметит, да морщинки на лбу и у рта стали резче...»<sup>8</sup>.

Во-вторых, нарочитая героизация, образы двух варяжских воевод являются в романе эпизодическими, они появляются в самом начале повествования, представляющем собой вариант традиционного былинного сюжета ссоры князя Владимира с богатырями («Никита Заолешанин», «Илья Муромец в ссоре со Владимиром», «Про Илью и голы кабацкие» и т.д.). Этот сюжет поддерживается в романе образом волшебной чаши, позволяющей выявить истинность подвига. Психологическим объяснением испытания, которое предлагает своим богатырям князь Владимир, становится политические интриги киевского правителя. Включение образов Асмунда и Рудого в былинный контекст, их ролевое сближение с образом Ильи Муромца становится основанием для героизации данных образов, репрезентирующей посредством включения эпической гиперболизации. Чаша, которая должна была служить доказательством истинности подвигов Рудого, не только наполняется вином, но ее содержимое переливается через край; все это создает образ богатырей, пришедших из «неведомых сказочных земель».

Однако последовательная героизация не обеспечивает в отношении данных героев появления функции сакральных покровителей. В этом смысле формальная трансляция норманнской теории оборачивается ее внутренним отторжением. Мифологизация и героизация образов Асмунда и Рудого в конечном итоге ориентирована на высвечивание реваншистской, а не подражательной национальной модели. Именно поэтому ценностное неравенство, в том числе и в этическом плане (сама апелляция к былинному изводу ссоры князя Владимира с богатырями предполагает снижение образа князя) в дальнейшем не реализуется и роль первопродка начинает узурпировать сам Владимир, выступая в рамках данного романа идеологом Новой Руси. Функциональная же девальвация варяжских образов обеспечивается их ассоциативным подключением к теме гибели богов: Асмунд и Рудый достаточно прозрачно соотносены с образами Тора и Локки.

Таким образом, акцентирование не только героизации, но и мифологизации образов Асмунда и Рудого фиксирует ценностное значение границы, разделяющей прежний мир и мир, в котором возникает идеологическое образование под названием Русь и который в конечном итоге начинает структурироваться ею. Перевод исторического

---

<sup>8</sup> *Никитин Ю.* Княжий пир // URL: <http://www.gramotey.com/books/1269065083.htm>.

времени в мифологический план становится свидетельством краха прежних авторитетов (викинги, Византия) и окончательного оформления нового государства, центрирующего всю мировую систему.

В целом в славянском фэнтези норманнский сюжет характеризуется многообразием форм и кодов художественной репрезентации; в смысловом же отношении модель «нации-предшественника» обеспечивает одновременно преодоление «чужести» норманнского компонента за счет его втягивания в зону «своего» и сохранение за ним качественной неполноты, отражающей общую реваншистскую идеологию славянского фэнтези.