

Федеральное бюджетное государственное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

*Материалы
III Международной
научно-практической
Интернет-конференции*

28 мая 2014 г.

Тамбов 2014

УДК 80
ББК 80/84
С568

Сборник подготовлен по материалам, представленным авторами в электронном виде, и сохраняет авторскую редакцию. За содержание предоставленных материалов составители сборника ответственности не несут.

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, профессор ***И.М. Попова***;
кандидат филологических наук, доцент ***М.М. Глазкова***;
кандидат филологических наук, доцент ***О.В. Нарбекова***.

Современные проблемы филологии: Материалы III Международной научно-практической Интернет-конференции, 28 мая 2014 г. /Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Тамбовский государственный технический университет».

В сборник вошли научные статьи и доклады ученых России, стран СНГ и дальнего зарубежья по филологическим направлениям научно-образовательной деятельности. Представленные на международную научно-практическую Интернет-конференцию работы способствуют апробации научных разработок и изысканий, содействуют формированию научных школ и информационно-образовательной среды.

Сборник адресован студентам гуманитарных специальностей, аспирантам, преподавателям вузов, а также всем интересующимся проблемами современной литературы.

Вострикова Варвара Сергеевна,

аспирантка кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Проблема «литература как судьба» в творчестве Л. Е. Улицкой (на материале романа «Зеленый шатер»)

***Аннотация.** Доказывается взаимосвязь литературного контекста как идейно-философского фактора с характерами и судьбами персонажей романа Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер». Выявляются интертекстуальные приемы (аллюзии, реминисценции, цитация, биографии знаменитых деятелей культуры и др.), выполняющие функцию проявления авторского сознания и характеристики героев произведения Л.Е. Улицкой. Определяется значимость для решения проблемы «литература как судьба» творчества В. Нарбута, Н. Горбаневской, Ю. Даниэля.*

***Ключевые слова:** культурные интертексты, художественность и философичность литературы, авторская интерпретация исторических событий, прецедентные феномены, аллюзивные литературные образы.*

В новой книге Людмилы Улицкой, состоящей из автобиографической прозы и эссе «Священный мусор», автор задает важнейший для нее (как показывает все предыдущее творчество) вопрос: «Что именно производит литература с судьбой, когда рассматривает ее с художественно-философской стороны?» И отвечает: «Несомненно, литература выявляет и прочищает связи, завязанные внутри жизни, вычленяет наиболее важные, отсекает второстепенные, то есть производит отбор субъективный, авторский. Автор как бы предъявляет свою интерпретацию происходящего. И талант – убеждает» [Улицкая 2014:57].

Перед этим высказыванием писательницы анализируется смысл присутствия в момент смерти Доктора Живаго «дамы в лиловом», которую протагонист узнал, а она его нет, и с которой пути героя мимолетно пересеклись на Урале двенадцать лет назад. Улицкая вслед за Б.Пастернаком приходит к выводу, что здесь действует принцип относительности времени, которые используется в романном хронотопе. Ведь «Житейское ристалище» представилось Живаго как «несколько развивающихся рядом существований, движущихся с разной скоростью» [Пастернак «Доктор Живаго»], которые обгоняют друг друга в движении к смерти, но их важность определяет творческая авторская интерпретация, расшифровывающая смысл человеческой судьбы» [Улицкая 2014:57]. Относительность времени присутствует в понимании автором проблемы «литература как судьба».

У современных авторов «дискретность романа усугубляется внедрением в его ткань чужих микротекстов в виде неатрибутированных <...> и трансформированных цитат» [Бабенко, 2010,40]. Людмила Улицкая не является

исключением в смысле широчайшего использования литературного интертекста для более глубокой художественной характеристики своих персонажей.

Для писательницы очень важно доказать, что в реальности самое важное «движение» происходит не в области идеологии, политики, но в области культуры, художественной литературы.

Центральная проблема литературного интертекста была уже заложена в труды А.А. Потебни «Мысль и язык». Идея общности структур слова и художественного произведения – центральный пункт его концепции. Ученый показывал, как идея рождается в образе, как искусство и слово способны пробудить в Другом его собственную мысль (Закон Гумбольдта – Потебни). По его мысли, художественное произведение, вышедшее из-под контроля создавшего его автора, начинает самостоятельное бытие, «сущность и сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя..., в неисчерпаемом возможном его содержании» [Потебня 1976:181], поскольку с течением времени обобщение и углубление идеи происходит повсеместно. Эта концентрированная, проверенная временем идея способна передавать суть различных исторических эпох.

А.Н. Веселовский точно высказал мысль, что «всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, он входит в колею поэтической моды» [Веселовский 1989:17]. Это утверждение актуально для творчества Л.Е. Улицкой. Поддерживается писательницей и идея Гумбольдта, который говорил: «Всякое понимание есть непонимание». Согласно Потебне, в самом произведении заключен «параллелизм мысли автора и читателя», а задача читателя «объяснять состав и происхождение внешней и внутренней формы, приготавливая только слушателя к созданию своего значения» [Потебня 1976:331].

Изображение судьбы героя посредством аллюзивных литературных образов часто встречается в художественных текстах Л.Е. Улицкой. Так Миха Меламид, центральный герой романа, полюбив Алену, познает величие судьбы ее отца через литературные интертексты: «Что за человек! Какая судьба!» - восхищался Миха Чернопятовым - Первый раз Сергея Борисовича посадили еще школьником, через неделю после ареста отца. Это была пока что проба пера – детская колония» [Улицкая 2011:424]. Здесь важно выражение «проба пера», потому что Миха является поэтом, и его поэтическая биография – беспрерывная «проба пера». Так литература и жизнь предстают неразрывными понятиями.

Отсидки в лагерях уподобляются творческому литературному процессу. Ссылка сопровождается уже «познанием сатанинской географической аббревиатуры АЛЖИР» - Акмолинский Лагерь Жен Изменников Родины и ЧСИР – Члены Семей Изменников Родины. Миха видел в Сергее Борисовиче «глубокое понимание жизни, ее бесчеловечности, абсурда и жестокости», каждое его высказывание превращалось в переводную картинку, «обмакнешь в воду и все проясняется» [Улицкая 2011:425]. Люди, приходящие к Сергею Борисовичу, были при всем их разнообразии в одном похожи – они были

убежденные, непримиримые противники власти, понимающие ее природу, ее глубинную несправедливость» [Улицкая 2011:425].

Михина судьба тоже характеризуется через отношение к литературе: «Маяковского он уже пережил, Пастернака впитал, в то время был полон Мандельштамом. Бродский начался чуть позже» – так характеризует его становление повествователь [Улицкая 2011:426].

Судьбы Михи и Ильи противопоставлены в романе по основной черте характера как верность и предательство, это выражено автором – повествователем через два стихотворения Владимира Нарбута из его сборника «Аллилуйя! (1922г.) [Нарбут 1990:447].

Илья не доверяет никому, даже Михе. Он, спасая себя, раздает знакомым в минуты опасности все ксерокопии запрещенных книг: «Вынес, по знакомым распихал» [Улицкая 2011:429]. Миха выбирает другое: стыд за всех, жертвенность и жалость ко всем. Михе близко стихотворение Нарбута «Аллилуйя», а Илье – его же стихотворение «Поет стоячее болото». Болото – знак предательства Ильи, а «замлевшая река» – это символ Михи. «Опасной», «зловредной» литературой Илья играет, а Миха «живет» в ней, чувствуя правду жизни и истину вечного бытия. Оба стихотворения способствуют пониманию характеров и судеб героев, объясняют их разную, но одинаково трагичную гибель.

Параллельно с этими персонажами обнажается драматизм судьбы Косарева Глеба Ивановича через аллюзийный фон произведений Юлия Даниэля «Говорит Москва» и «Искушение». Ужас и абсурдность совмещения в этом человеке доброты, мудрости, любви к людям и безумной злобы, готовности к предательству, к служению идеалам сталинщины раскрывается сопоставление (которое проводит Миха) судьбы персонажа из книги Даниэля – Виктора Вольского и судьбы учителя глухонемых сирот Глеба Ивановича из «Зеленого шатра».

Для Михи, живущего в 1970-х годах, сталинская репрессивная система предстает через жизненный и творческий опыт Ю. Даниэля: «Искушение, пожалуй, еще более страшная книга: оказывается, можно не просто убить, а уничтожить человека самым изощренным способом – объявить честного человека стукачом, доносчиком, свести с ума» [Улицкая 2011:430].

Миха понял, что учитель Глеб Иванович похож на героя Даниэля, «такой понятный, симпатичный, оболганный, сведенный с ума своими же друзьями, поверившими вымышленному обвинению». Персонаж выстраивает цепочку к событиям XIX века к стихотворению А.С. Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума» и к предательству в среде декабристов, о котором Пушкин, естественно, знал: «Ну, конечно, декабристы! И тогда уже все это было – доносы, ПРЕДАТЕЛЬСТВА. Майборода доносчик. И самоубийством покончил много лет спустя после процесса» [Улицкая 2011:430].

Цепочка судеб, от которых «защиты нет», оборвется только в конце романа «Зеленый шатер» самоубийством «оболганного» Михи. Книги Даниэля окажутся очередной «переводной картинкой», на которой при «опускании в чистую воду сердца», прояснится суть Русской, да и всей мировой истории. Миха Меламид, считавший себя атеистом, но носивший подспудно в душе

православную ментальность, впитанную им через русский язык и русскую литературу, поймет (вместе с повествователем) не только причину гибели души Глеба Ивановича, но и «порчу» своего лучшего друга Ильи через интертекст стихотворения В.Нарбута «Аллилуйя» и ветхозаветный псалом Давида №148. Знаменательно, что в 148 псалме Давида, состоящем из трех частей, первая, посвященная восхвалению Господа небесными силами, Владимиром Нарбутом опущена:

Хвалите Господа с небес, хвалите его в вышних.

Хвалите Его, все Ангелы Его, хвалите Его, все воинство Его.

Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света.

Хвалите Его, небеса небес и воды, которые превыше небес.

Да хвалят имя Господа, ибо Он повелел, и сотворились. [Пс. 148, 1-5].

Во второй части псалма хваления направлены на Землю и на ее обитателей, сохраняемых Благодатью Высших Сил. Эта часть включена в поэму Нарбута. А третья часть – это краткое заключение, подводющее итог всеобъемлющей Славе Господа [Псалтырь 148, 7-14], у русского поэта изменено.

Владимир Иванович Нарбут, входивший в «Цех поэтов» Сергея Городецкого, создал свой скандальный сборник «Аллилуйя» в 1912 году, когда модными были атеистические воззрения. Его судьба, как никакая другая, отражает метания и мучения русской интеллигенции в послереволюционной России: в 1917 году примыкнул к эсерам; после Февральской революции склонялся к большевикам; в 1919 был арестован контрразведкой; в 1920 возглавил Одесское отделение РОСТА с Э.Багрицким, Ю.Олешей, В.Катаевым; в 1928 исключен из партии; в 1936 арестован НКВД; в 1937 сослан в лагерь под Владивосток; в 1938 – расстрелян [Чертков 1983:255].

Поэтическое произведение Нарбута отражает «колебание веры», ее неустойчивость, стремление исключительно к земному счастью, которые и лишают человека высшей Благодати. Неверующие или колеблющиеся в вере люди от тяжелой судьбы легко сходят с ума, так как у них нет стержня, твердого понимания смысла бытия, нет опоры на Вседержителя.

Миха при всей его душевной развитости, как и лирический герой Нарбута, не обладал (в силу исторических обстоятельств, разрыва традиций с предшествующей православной культурой) духовной аксиологией, дающей поддержку в тяжелых жизненных обстоятельствах и поэтому подспудно искал ее и черпал из русской классической литературы, переживая судьбы персонажей как собственный жизненный опыт и величайшее откровение. Не случайно такие же персонажи со сходной судьбой Б.Пастернака, В.Набокова, В.Нарбута и других изгоев русской литературы так близки персонажу Улицкой своими судьбами.

Особенно важна для романа Л.Улицкой судьба самоубийцы, не умеющего пережить невероятные душевные страдания.

Тема насилия над личностью, которая ведет в сумасшедший дом и к самоубийству, звучит в приведенном в романе Улицкой стихотворении Натальи Горбаневской: «В сумасшедшем доме», посвященному Юрию Галанскову – товарищу по правозащитному движению и поэту, погибшему в мордовском

лагере в 1972 году. В 1965 году Галанскова поместили в психиатрическую больницу:

*«В сумасшедшем доме
выломай ладони,
в стенку белый лоб,
как лицо в сугроб.*

*Там во тьму насилья,
ликом весела,
падает Россия,
словно в зеркала.*

*Для ее для сына –
дозу стелазина.*

*Для нее самой –
потемский конвой»* [Горбаневская, интернет- ресурс]

Здесь подчеркнута вина русского народа во всем происходящем, содержится намек на зеркальное отражение тоталитарного насилия и «злости безверных сердец». Божьи законы были отвергнуты по сути. Обрядовая вера не могла заменить чистоты сердец. Св. Апостол Павел писал по этому поводу: «Дабы мы не были более младенцами, колеблющимися и увлекающимися ветром учения, по лукавству человеков, по хитрому искусству обольщения» [Пвл. Посл. к Ефес. 4,14].

Когда отец Алены Сергей Борисович Чернопяттов предал весь журнал «Хроника», всех редакторов и составителей, он совершил злодеяние, которому нет оправдания. Но Миха вел себя по-христиански, никого не осуждая. У Михи – это дело жизни, а у Ильи – множество разных дел, то есть суета. Если рассуждения Ильи основаны на равнодушии, то у Михи на любви к ближнему. Повествователь подчеркивал: «Миха проходил, как насекомое, последнюю стадию метаморфоза: смерть Анны Александровны вынуждала его стать окончательно взрослым» [Улицкая 2011:105]. Но взрослые обладают изощренным эгоизмом, они умеют лавировать среди неприятностей, как Илья. Миха с его кротким сердцем не способен на такой эгоизм. Он пришел к самоубийству, отчаявшись разрешить узел проблем, никого из его близких не мучая. Это самоубийство не гордеца (как бунт Ивана Карамазова), а кроткого, жалостливого человека. Связь со стихотворением Натальи Горбаневской оказывается чисто умозрительной, не отражает сути трагедии детского сердца Михи, его всеобъемлющей любви.

Тема крушения судьбы под воздействием тотального предательства (как вариант предательства великой любви) поставлена в главе «Отставная любовь» на примере судьбы отца Оли – генерала Афанасия Михайловича. Свою тайную любовницу Софочку генерал называл «мой Аарон» за необыкновенную верность. Один только раз Афанасий Михайлович «отступился»: сдал брата Софочки, актера из еврейского театра, а также дал согласие уволить Софочку под давлением КГБ. После выхода из заключения любовь снова вернулась в его жизнь и стала еще сильнее, потому что «теперь это было навсегда потерянное и нечаянно найденное» [Улицкая 2011:168].

Автор горько иронизирует, что у генерала началась новая серия кино о большой любви. Внезапная смерть Софочки обнаружила, что она знала о его предательстве и «простила своего любимого Фешу».

Автор романа вновь применяет художественный прием «измерение судьбы героя» литературными реминисценциями. Поскольку простая секретарша не отличалась филологическими пристрастиями, Улицкая как будто выносит литературные аналогии в следующую за «Отставной любовью» главу, символически названную «Все сироты». Художественный прием заключается в сопоставлении похорон Софочки, искренне оплаканной родней, соседями и сослуживцами, с похоронами знаменитой номенклатурной писательницы – законной жены генерал Афанасия Михайловича. Она, Антонина Наумовна, была и поэтом и прозаиком, но не была «человеком».

Не случайно устроитель похорон иронично назван «поэтом древнего ремесла». Судьба Антонины Наумовны сопоставляется с похоронами настоящих поэтов и писателей – Маяковского, Пастернака, Фадеева, Толстого, которых хоронили с искренним горем. Антонина Наумовна при своей жизни чаще, чем стихи, писала о самоубийствах пролетарских поэтов докладные записки, такие «как надо» и стояла «в почетных караулах при писательских гробах» [Улицкая 2011:174].

Устроитель похорон сделал вывод об умершей Антонине Наумовне, что «выдающаяся писательница при жизни» оказалась после смерти «ничто, пшик, и похороны были ничтожные». Внук Костя почувствовал то же самое: «Как ничтожно время человеческой жизни, даже такой длинной, как бабушкина. И как грустны похороны человека, которого никто не любил» [Улицкая 2011:175].

Оправдала «ничтожную судьбу» Антонины Наумовны ее младшая сестра. Она сохранила память о той большой православной семье, которую предала партийная писательница, по словам автора романа «работавшая очерки о доярках». Валентина сказала дочери Оле: «Только на маму не сердись. Страшные времена были. Очень страшные. Все ведь были сироты...» [Улицкая 2011:182].

Показанная Ольге пасхальная фотография «отворила слезы, как черенок полоснув ножом», привила ее к семейному дереву [Улицкая 2011:183].

Так через литературные интертексты, детали биографии советских писателей раскрылось мнимое литературное и человеческое ничтожество писательницы, «чуть не получившей Сталинскую премию».

Вновь и вновь применяя интертекстуальные приемы, Улицкая утверждает, что «форма – это то, что превращает содержание произведения в ее сущность... Чем полнее постигнуто постижимое, тем чище сияет непостижимое» [Улицкая 2011:236].

И эта истина относится не только к литературе, но и к судьбам героев романа: «Каждая строка нового романа – о мытарствах человеческой души в пределах здешнего мира, о возрастании человека, о гибели физической и победе нравственной, словом, о творчестве и чудотворстве жизни» [Улицкая 2011:99].

Словами Пастернака концентрирована суть темы «литература как судьба» в романе «Зеленый шатер».

Таким образом, эта основополагающая для произведения Улицкой проблема реализуется в нескольких вариантах: в процессе характеристики протагонистов путем использования художественного потенциала варьированной и точной литературной цитации, аллюзий, реминисценций, биографии великих деятелей культуры; при обрисовке второстепенных персонажей, повторяющих и уточняющих линии судеб центральных героев с помощью символики заголовочных комплексов, библейских интертекстом, метафоризации эпизодов евангельской истории.

В целом, постановка и ракурс решения проблемы «литература как судьба» передает авторскую интенцию, заключающуюся в утверждении идеи литературоцентричности исторической судьбы русского народа и каждого думающего и говорящего на русском языке; в убеждении о повышенном креативном воздействии художественного слова на духовность человека.

Литература.

1. Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: книжный дом «Либронон», 2010. 304с.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
3. Даниэль Ю. Говорит Москва/[Электронный ресурс] Библиотека Гумер – художественная литература – электронная библиотека литературы. URL:www.gumer.info> Даниэль Ю. Говорит Москва
4. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 5-е. М.: URSS2009. 271с.
5. Нарбут В. Стихотворения. М.: Современник, 1990. 447с.
6. Псалтырь 148:1-14 <http://BIBLEONLINE.RU/BIBLE/RUS/19/148/#1-14>
7. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614с.
8. Улицкая Л.Е. Зеленый шатер. М.: Эксмо, 2011. 592с.
9. Улицкая Л.Е. Священный мусор: [рассказы, эссе]. М.: АСТ, 2014. 476 с.
10. Чертков Л. Вступительная статья/Нарбут В.И. избранные стихи. Paris: Le presse libre, 1983. 255с.
11. Яцкевич Ф.И. Библейско-биографический словарь. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. 908 с.

Попова Ирина Михайловна,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Жукова Татьяна Евгеньевна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Шахова Лариса Александровна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Актуализация библейских образов скитальцев в романах И. С. Тургенева и В. Е. Максимова

Аннотация. Рассматривается проблема скитальчества в русской литературе 2-й половины XIX века и 2-й половины XX века. Доказывается, что существует диалогическая соотнесённость романов И.С. Тургенева «Рудин» и В.Е. Максимова «Ковчег для незваных», связанная с обращением писателей к библейскому образу Вечною Жида, осмысливается значение данного образа для раскрытия проблематики и идейного содержания романов.

Ключевые слова и фразы: библейский интертекст, диалогизм литератур, культурная идентичность, метафора, образ «перекати-поле», символика, скитальчество, христианский контекст.

С позиции сегодняшнего дня становится очевидным, что творчество великих русских писателей И.С. Тургенева и В.Е. Максимова удивительным образом перекликается [Жукова 2004; Шахова 1999]. Это объясняется, прежде всего, гражданской позицией русских писателей, для которых судьба России, судьба русского народа была главным смыслом их творчества. Всего лишь столетие отделяет Россию В.Е. Максимова от России И.С. Тургенева, но это всё же одна Россия, одна судьба, ведь писателей интересовали вневременные проблемы человеческого бытия. Любовь писателей к России объединяет их мировоззренческую позицию, а вынужденная эмиграция только обострила это патриотическое чувство.

Разрешая в романах животрепещущие вопросы современной жизни, писатели размышляли о судьбе России, о её прошлом, настоящем и будущем. Этим объясняется, на наш взгляд, поиск героя романа. В последовательности романов Тургенева и Максимова присутствует логика: их романы были подготовлены повестями, в которых так или иначе намечались проблемы будущих романских сюжетов. Первый роман И.С. Тургенева «Рудин» (1855) явился результатом поиска героя в повестях «Дневник лишнего человека» (1850), «Затишье» (1854), «Переписка» (1854) и др. Здесь писатель исследовал новый образ героя - «лишнего человека», «культурный слой» русских людей в изменяющейся общественно-политической жизни России 2 половины XIX века.

Роману Владимира Максимова «Ковчег для незваных» (1975) также предшествовали повести «Мы обживаем землю» (1961), «Жив человек» (1962), «Дорога» (1966), «Стань за черту» (1967) и др., где автором был обозначен тип будущего героя, по иронии судьбы, тоже «лишнего» человека – изгоя, человека с трудной судьбой, подавленного мощной общественно-политической системой советского времени, не сумевшего «вжиться» в единый «социалистический коллектив» [Жукова 2012:10]. Однако у Максимова уже был опыт первых романов: «Семь дней творения» (1971), «Карантин» (1973), «Прощание из ниоткуда» (1974). Переход Максимова к романистике был закономерен и явился итогом глубокого философского переосмысления советской действительности с точки зрения плодов революции 1917 г. и с позиции православно-христианского пути развития общества и государства.

Тургенев разрабатывал свой тип героя – это дворянин как «мозг нации», его характер определяется чувством рефлексии, напряжённого самоанализа. Писателя привлекла проблема отчуждённо социального человека – мечтателя, который питается немецкой философией, идеями политических кружков. В своём первом романе писатель подвергает героя своеобразному суду, проверке испытаний, сущность которых в социальной продуктивности героя. Не случаен поэтому и тип романа – героический, т.е. персональный, как роман одного героя («Рудин»).

Портрет Рудина создаётся рядом деталей, которые вызывают у читателя чувство двойственности героя. Эти детали даются субъективными оценками: «человек лет тридцати пяти, высокого роста... с жидким блеском в быстрых глазах... Платье на нём было не ново и узко, словно он из него вырос» [Тургенев 1980: 75]. Узкое платье – своеобразный символ: Рудину тесно не только в платье, но и в жизни, а устаревшее платье символизирует его идейную отсталость от быстро развивающейся общественной жизни России. Впечатление усиливается тем, что он неизвестен, беден, человек без «почвы».

Вслед за портретным описанием Тургенев показывает апофеоз ума Рудина, которым щедро наградила его природа. Автор относится к герою двойственно: то возвеличивает его ум, знания, то показывает его поддельность, неискренность. Дело в том, что у Тургенева основным средством раскрытия характера является слово, монолог героя. Он помещает Рудина в стихию жизни и проверяет его, как и всех своих героев, делом и любовью. Поколение 40-х годов XIX века, к которому относится Рудин, – это люди бездействия, замкнувшиеся в себе, далёкие от общественной жизни. Но для Рудина слово – это его «дело», он способен лишь на «фразы». То, что говорит Рудин, – неясно и туманно, да и сам он не верит своим речам.

Тургенев впервые подвергает героя авторской иронии: «И слова его полились рекою» [Тургенев 1980:89]. Автор показывает, как безответственное слово делает героя похожим на всех, и снимает с него оригинальность: «Когда он смеялся, лицо его принимало странное, почти старческое выражение, глаза съёжились, нос морщился» [Тургенев 1980:85]. В нём работает лишь голова, он совершенно бесчувственный человек. Он блестящий оратор, но чужд простому русскому слову, что обнаруживается в его беседах с Ласунской. Он говорит о самолюбии и себялюбии, однако ведёт себя как человек, «привыкший

чувствовать себя выше других» [Тургенев 1980:84], привыкший «подавлять» противника, что говорит о его эгоистичной натуре. Его положение в доме Ласунской достаточно странно: он ведёт себя как приживальщик, который развлекает барыню, берёт деньги в долг. Здесь проявляется его нечистоплотность. Он нигде не служит, ничем не занимается, а свой интеллектуальный багаж «использует» в пустых разговорах, которые никого ни в чём не убеждают, никому не помогают, а разве что развлекают и забавляют Ласунскую, Пандалевского или раздражают Волынцева, Пигасова, Лежнёва.

Окончательное разоблачение героя происходит через любовную линию романа. Как известно, Тургенев всегда подвергал героев проверке на прочность убеждений и на способность совершить поступок через способность полюбить. Автор психологически тонко показывает зарождение любви в душе Натальи Ласунской. Эта молодая, воспитанная на романах девушка не могла не отозваться на романтические речи Рудина, принимая их за искренность и правду. Момент раскрытия любовного чувства сразу сменяется трагедией: Рудин не способен на любовь, а значит и на поступок ради неё. «Любовь» Рудина – это «головная» любовь: «Его, как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова» [Тургенев 1980:111]. Когда нужно было защитить эту любовь, он не живёт, а играет, актёрствует: в ключевой сцене свидания у пруда он картинно ходит по плотине, скрестив руки. Он пасует перед трудностями, призывая Наталью покориться решению матери. Наталья же понимает всю трагедию и обличает Рудина: «Я в вас обманулась... от слова до дела ещё далеко, и вы теперь струсили» [Тургенев 1980:113]. В противостоянии героя и героини у Тургенева всегда побеждает женщина – «тургеневская женщина».

В окончательной сцене столкновения Лежнёва и Рудина читатель видит изменившихся героев: восторженного Лежнёва, довольного тем, что обрёл своё родовое «гнездо», и разочаровавшегося, неуверенного в себе аналитика Рудина. Для Тургенева всегда был важен вопрос о близости героя к «почве»: к своему «родовому гнезду», к России в целом. Рудин – беспочвенник, человек «без почвы под ногами» [Тургенев 1980:133]. Не случайно его имя Лежнёв связывает с космополитизмом и объясняет несчастье Рудина в незнании России и отдалении от своих русских корней. В этом читается и авторская позиция: «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без неё не может обойтись. Горе тому, кто это думает, двойное горе тому, кто действительно без неё обходится!» [Тургенев 1980:128]. В самом деле, мы видим Рудина «блуждающим» по миру, по провинциальной России без цели, без идеи, без дела. Он даже не мечтатель и не романтик, ибо у тех есть предмет мечтания или обожания, а у Рудина нет ничего, кроме фразы. «Я родился перекаати-полем...» [Тургенев 1980:138], - говорит с усмешкой о себе Рудин спустя годы.

Здесь возникает тема Вечного Жиды. В христианстве Вечный Жид - это человек, «осуждённый на вечную жизнь и вечные скитания за обиды, причинённые Иисусу Христу на Крестном пути» [Энциклопедия, Т.5:406].

Тема скитальчества является сквозной в творчестве И.С. Тургенева и В.Е. Максимова. В русской литературе издавна существует тип «скитальца с Богом» - это люди, ищущие себя, смысл своей жизни (старцы, монахи, паломники,

калики - «перекати-поле» и очарованные странники, описанные особенно ярко у Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, М.Ф. Достоевского).

Во 2-й половине XIX века популярным становится тип «скитальца без Бога», т.е. человека, не находящего себе покоя в обычной среде, мечущегося и мятущегося, жаждущего смерти от пустоты жизни. Прообразом такого «перекати-поле» является библейский образ Вечного Жида, т.е. Агасфера.

В романе «Рудин» И.С. Тургенева и в романе В.Е. Максимова «Ковчег для незваных» обнаруживается типологическая близость персонажей-скитальцев, которая оборачивается в финале их расхождением: это Рудин и Золотарёв. Дмитрий Рудин – носитель образа скитания по выжженной пустыне – это метафора опустевшей, выжженной дотла души и жизни героя.

Образ библейской пустыни, по которой бредёт русский народ, проходит и в повествовании В. Максимова в романе «Ковчег для незваных», о чём говорит само название произведения. Скитания по пустыне – это один из символических образов скитаний Вечного Жида.

Другой символ скитальчества – амбивалентность огненной и водной стихий: безбожный огонь страстей превращает всё в пепел. В конце романа Рудин предстаёт испепелённым жизненной стихией: он поседел, «им овладела окончательная усталость...», на всё он смотрел «иными глазами» [Тургенев 1980:132], а его одежда вызывала ещё более жалкий вид. Заметим, что первоначально роман кончался встречей Лежнёва и Рудина в Париже. Однако изменённый конец со смертью героя был важен для Тургенева как завершение логического конца жизненного пути Вечных Жидов. Согбённый под тяжестью судьбы и склонённый в финале пулей, словно в последнем земном поклоне, Рудин олицетворяет жизнь Агасфера как символа вечных страданий и смирения: «Как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился» [Тургенев 1980:139].

Баррикады в Париже – это самосожжение Рудина (красное знамя, красный шарф – это знаки пламени ада). Герой не горел огнём внутренним, и потому был испепелён огнём внешним, как и русский народ. Жертва его напрасная и бесславная. В финале звучит лирическое слово Тургенева, облечённое в горячую молитву: «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам!» [Тургенев 1980:139].

У Максимова скитальцев очень много, весь народ «снялся с насиженных мест и поплыл по хляби времён». Мутные воды безвременья Максимов уподобляет всемирному потопу. Через весь роман «Ковчег для незваных» проходит тема потопа – шалой воды, увлекающей своим хаотичным мощным движением весь мир, разрушающей и уничтожающей саму скверну, но и обновляющей человечество.

Другая семантическая функция мотива потопа – забвение прошлого, лучшего в своей истории, что безнаказанно отвергнуть и забыть нельзя, потеря веры в себя. Народ (жители деревни Сычёвка) не осознаёт, что разрывает память с культурными истоками. Максимов сравнивает русские избы с «утлыми лодчонками», которые носит «по мутным волнам Российского безвременья».

В советских людях пропала любовь к своей земле, друг к другу. Люди забыли, что «любовь есть больше всех всесождений и жертв» [Библия. Марк: 12.33], а потому их души становятся «хлипкими»: «хлипкая душа в человеке нынче пошла, безо всякой привязи, хоть заместо киселя вычерпывай» [Максимов 1975:12].

Для Максимова так же, как и для Тургенева, важно осознание человеком «почвы». Такой «почвой» для писателя является образ Земли-Ковчега, оберегаемого и спасаемого Богом. В этом ковчеге спасаются лишь Матвей Загладин, Фёдор Самохин с Любой Овсянниковой, которые не потеряли веры, любви, смирения и верности своим корням. В финале звучит гимн любви и радости как молитва Господу за спасение.

Народ-скиталец принимает смерть за то, что бросил родную землю, пренебрёг национальной памятью. За это были обречены на гибель бабка Аграфена, Сергей Тягунов, его попутчики и главный герой - Илья Золотарев. Максимов показывает на примере судьбы Сергея Тягунова, попутчика Фёдора, как гибнут в пути те, кто готов подменить свой путь к Богу дорогой в «хмельные горные выси». «Хлипкий душой» Тягунов «сходит с пути». Его «внутренняя пустыня» уводит его в другую сторону, отрывает от семьи, лишает воли. Федор испытывает вину за «поломанную судьбу» спутников и молится о спасении.

Для Фёдора Самохина потоп – это очищение, как и для Любы Овсянниковой. Где бы ни оказался Самохин, везде он ощущает людей плывущими среди грозной земной стихии: телега, в которой они едут к станции, казалась лодкой; железнодорожный чёлн-поезд, идущий на Курилы, вмещает как бы всю мужицкую Россию (Тягуновы, Самохины, Батыевы, Овсянниковы); дом Самсоновых – корабль, набитый до отказа голосящим людом. Другие герои романы – тоже пассажиры ковчега среди разрушающего и очищающего потопа. У Киры и Золотарева – «отсек-одиночка» и «утлый ковчег столичного потопа» [Максимов 1975:41].

В начале «исхода в пустыню» герои Максимова видят вокруг себя только тьму. Так, Овсянников чувствует, что жизнь идёт под уклон, он едет на Курилы из жалости к дочери, которую спасает от злых языков. Герои ощущают, что «плывут вместе с облаками в неизвестность». Дорога – пустыня жизни – кружится в их сознании «цветной каруселью». Но среди безысходного уныния в сердце Федора и Любы пробивается любовь, помогающая им преодолеть ощущение бессмыслицы и беспросветного трагизма жизни.

Золотарев и ему подобные уверены в своём господстве над людскими массами, испытывают удовольствие от того, что приводят в движение людские потоки. После назначения он «полон восхитительного ощущения своей власти над огромными территориями и десятками тысяч людей» [Максимов 1975:29]. Однако такая уверенность героя ошибочна, ведь Золотарев идёт по Москве, как по пустыне («пустынная столица»), но он пока не сомневается, что отныне собственная судьба у него в руках, «что поездка на Курилы станет началом его очередного восхождения» [Максимов 1975:43]. Читатели понимают, что герой начинает свой «путь в пустыне», ведомый не только зовом начальства, но и

зовом Всевышнего, ему предстоит и нисхождение, и восхождение духа, в процессе которых оценится способность его души к покаянию и возрождению.

Золотарёв, как и Рудин, воплощает черты Агасфера – Вечного Жида, не находящего пристанища и ищущего смерти. Он наказан за безверие, за нелюбовь, а потому стихия поглощает его. Но очищение Золотарева может совершиться в момент гибели, так как он исчерпал свои земные духовные возможности, погубил душу предательством. Но и он оказывается посмертно спасённым, так как в последние дни очистил душу покаянием. Золотарев вступил в ковчег спасения для незваных, уготованный Господом в момент его смерти. Этим ковчегом для Ильи оказалась океанская волна, унёсшая его в небытие и избавившая от тяжелейших мук совести.

Потоп – это путь человечества в Истории и во Времени, в который вовлекаются все, но не все выдерживают его тяготы. Архетип пути, дороги, судьбы важен как для Тургенева, так и для Максимова [Попова И.М. 2005]. В художественном сознании Максимова архетип пути-дороги-судьбы пересекается с образом потопа: «Путь, который отделял теперь этих людей от земли, где они родились... не измерялся днями и километрами, но только Историей и Временем... В сердцах сорванная со своей оси, основы, стержня, Россия раскручивала людские массы в винтовом кружении одного лихолетья за другим» [Максимов 1975:242].

Библейский сюжет о блуждании еврейского богоизбранного народа в пустыне тесными смысловыми и эстетическими узлами оказывается связанным с сюжетом о потопе. Говоря о судьбе русского народа в послевоенное время, Максимов писал: «Растекаясь по дорогам и тропам разорённой страны, они двигались в поисках хлеба и счастья... По дороге они вымирали... теряли память о прошлом... их пустыня жила в них самих» [Максимов 1975:242]. Функции библейских образов потопа и «блуждания в пустыне» рассматриваются также в диссертации исследователя Шаховой Л.А. [Шахова Л.А. 1999].

С помощью библейских аналогий с «блужданиями в пустыне» России Максимов закладывает в текст понимание «хрупкости и тщеты земной тверди», жизнь которой направляется Всевышним, что не всегда осознаётся людьми. Автор вводит библейское вкрапление о блуждании в пустыне сразу же после вставки о потопе, что доказывает необходимость их параллельного соприсутствия в тексте для раскрытия авторского замысла. Более подробно эта проблема освещена в монографии исследователя И.М. Поповой [Попова И.М. 2008].

Таким образом, актуализация параллели библейского образа Агасфера с образом Рудина в русской классике 2-й половины XIX века у И.С. Тургенева и образом Золотарёва во 2-й половине XX века у В.Е. Максимова даёт возможность установить диалогическую соотнесённость романов «Рудин» и «Ковчег для незваных» с христианским контекстом, являющимся основой для интертекстуального исследования. Выявленная культурная идентичность романов с библейской тематикой и символикой является скрытым импульсом, помогающим глубокому раскрытию авторского замысла, пониманию типа героя, раскрытию идейной проблематики романов. Соотнесение главных героев

с образом Вечного Жида – библейского персонажа – позволяет обоим писателям разрешить проблемы современности через вечные вопросы человеческого бытия.

Литература.

1. Библия. Helsinki, Finland. С. 210.
2. Большая энциклопедия. В 32 томах. Т. 5. М.: АСТ: Астрель, 2010. – 501 с.
3. Жукова Т.Е. Поэтико-философский аспект повестей Владимира Максимова 1960-годов. Дисс. ... канд.филол.наук.:10.01.01. – Тамбов, 2004. – 180 с.
4. Жукова Т.Е. Ранняя проза Владимира Максимова: монография. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2012. – 145 с.
- 5.Максимов В.Е. Ковчег для незваных. //Максимов В.Е. Собр. соч. в 9 т. М.: Терра, 1991-1993.
6. Попова И. М. «Сотворить себя в духе...»Христианская аксиология прозы Владимира Максимова: монография. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2005. – 230 с.
7. Попова И.М. «Путь взыскующей совести». Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Владимир Максимов: монография. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2008. – 367 с.
8. Попова И.М. Художественный историзм творчества В. Е. Максимова: монография. Германия: Изд-во НАР, 2013. – 180 с.
9. Тургенев И. С. Рудин. // Тургенев И.С. Соч. в 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1980.
10. Шахова Л.А. Функции интертекста в романистике Владимира Максимова (на примере романа «Ковчег для незваных»). Дисс. ... канд. филол.наук.:10.01.01. – Тамбов, 1999. – 162 с.

Зандер Евгений Адамович,

кандидат филологических наук, доцент мангеймского университета, г. Мангейм, (Германия).

Попова Ирина Михайловна,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия).

«Подражания Корану» Пушкина. Проблемы интерпретации

Аннотация: в статье обоснована актуальность проблемы интерпретации "Корана" в поэзии А.С. Пушкина. Рассмотрены основные подходы к указанной проблеме, сформировавшиеся в науке. Поставлен вопрос о взаимосвязи проблемы ислама в мировой литературе на примере сопоставления поэзии А.С. Пушкина и И.В. Гете.

Ключевые слова: духовная основа, евангельская символика, восточные мотивы, интерпретация Корана, "западно-восточный диван", Гете, эпистолярный жанр.

Момент случайности появления "Подражаний Корану" в духовной биографии А.С. Пушкина исключается; это не поэтический экспромт, а единое художественное целое, создание которого требовало не только основательной подготовительной работы, но и не подвластного человеку вдохновения. Помимо того, нельзя не заметить, что они органически вписываются не только в русский, но и в общеевропейский литературный процесс, характеризующийся, в частности, усиленным вниманием к восточным мотивам. Но и в этой общей тенденциозности они выгодно отличаются тем, что заключают в себе ознакомление с Востоком изнутри - ознакомление с его духовной основой, определяющей жизнь не отдельного народа, а всего мусульманского мира. Однако отклик "Подражания Корану" нашли лишь в душе немногих друзей поэта. Одним из первых на них откликнулся поэт-декабрист Кодратий Рылеев, пораженный в одном из стихотворений картиной страшного суда.

"Чудными" находил "Подражания Корану" литературовед и биограф Пушкина Анненков. Однако общественная печать безмолвствовала, на что спустя некоторое время обратил внимание и дал свое объяснение Белинский в статье о Марлинском: "Художественное произведение редко поражает душу читателя сильным впечатлением с первого раза: чаще оно требует, чтобы в него постепенно вглядывались; оно открывается не вдруг, так что чем больше его перечитываешь, тем дальше углубляешься в его организацию, уловляешь новые, не замеченные прежде черты, открываешь новые красоты и тем больше им наслаждаешься. Прогрессу этого разумения и наслаждения нет пределов, нет границ: он бесконечен..." [Белинский 1978: Т 9,38].

Письма Пушкина порождают мысль о том, что одновременно с Библией он активно осваивал и Коран. Пушкин не просто прочитал Коран - он его осмыслил. По осмыслению же стало очевидным, что покорность, которой требует от правоверного Коран, и личный эгоизм поэта понятия не совместимые, поэтому святая заповедь Корана и оказалась в одном ряду с проблемой меркантильности в романе "Евгений Онегин".

В очередной раз и в совершенно неожиданном контексте Коран всплывает в письме Пушкина к Давыдову: "Я не варвар и не проповедник Корану. Дело Греции вызывает во мне горячее сочувствие, именно поэтому я и негодую..." [Пушкин 1974: 96-98]. Но в ком же он видел проповедника Корана? Нет ни малейшего сомнения, что он имел в виду Гете. Современники Пушкина единодушно признавали, что никто не умел, как он, точно подметить суть прочитанного произведения и выразить ее в нескольких словах. Это наглядный тому пример; не называя имени, он точно подметил одну из существенных особенностей "Западно-восточного дивана", на которую никто из исследователей до сих пор не обратил внимания. Письмо отражает не только факт знакомства Пушкина с "Западно-восточным диваном" Гете, но и критическое отношение к нему. Суждение его довольно резко, но соответствует истине. Ряд стихов "Западно-восточного дивана" действительно оставляет в душе читателя подобный осадок, к примеру, восьмистишие из "Ренж-наме" (Книги недовольства):

Когда-то цитируя слово Корана,

*Умели назвать и суру и стих,
Любой мусульманин, молясь неустанно,
Был совесть чист и чтим меж своих.
У новых дервишей - больше ли знаний?
О старом, о новом кричат вперемешку.
А мы что ни день, то больше в тумане,
О, вечный Коран! О, блаженный покой!* [Гете 1988,55].

Иного характера неожиданность в пушкинском ноябрьском письме 1823 года к брату Льву: "Я тружусь во славу Корана и написал еще кое-что - лень прислать". [Пушкин 1974:9,110] Всего "во славу Корана" им написано девять стихотворений, истинное значение которых до сих пор не было раскрыто.

Становится понятным «Подражание Корану» при рассмотрении его в русле русского и общеевропейского литературного процесса. Общеизвестно, что зарождение и развитие романтизма было неразрывно связано с проявлением огромного интереса к литературе мусульманского Востока, Китая и Индии, в чем видели пути оживления и обогащения собственных литератур. Этот единый процесс наиболее ярко проявился в немецкой, английской, французской, польской и русской литературах. В Германии - в творчестве Гете, В Англии - в творчестве Байрона, в польской - в творчестве Мицкевича, в русской - в творчестве Пушкина.

Гете в свое время вдохновили на "Западно-восточный диван" переводы Хафиза Хаммера фон Пургшталя, Пушкина же - творчество Гете. Но мы не видим здесь ни влияния, ни подражания. Скорее имеет место скрытая полемика, противопоставление собственного внутреннего видения видению общепризнанного европейского авторитета, хотя, необходимо признать, осознанно или интуитивно поэт где-то и прошел по стопам Гете: он также изучил Коран и историю ислама, свободно ориентировался в восточной поэзии, следил за развитием европейского и русского ориентализма, но в конечном итоге пошел своим путем, следуя высказанному им убеждению, что во всех случаях необходимо сохранять черты национального характера. И он сохранил их даже в "Подражаниях Корану". "Даже" употреблено не случайно, оно призвано заострить внимание на том, что Пушкин совершил доселе не встречавшееся в мировой литературе. Поражает уже сама парадоксальная идея - сотворить подражание не чему-нибудь, а Корану и при этом сохранить русскую самобытность. Осуществлена же эта идея поистине гениально, почему Белинский и назвал подражания истинно художественными. Оценку Белинского разделяют пушкиноведы советского периода, в частности, Благой и Цявловская. Но странное дело, никто не говорит ни слова о том, в чем же проявилась гениальность поэта.

"Подражания Корану" открывает стихотворение, глубины которого простому смертному трудно постичь:

*Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой
Клянусь вечернюю молитвой:*

*Нет не покинул я тебя.
Кого же в сень успокоенья
Я ввел, главу его любя,
И скрыл от зоркого гоненья.*

*Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?*

*Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедай [Пушкин 1974:9;112]*

Все в этом стихотворении продумано и приведено в единую, совершенную гармонию удивительным пушкинским чувством слова с его умением найти единственно верное, способное увязать между собой мотивы Корана, Библии и истории Ислама. Поразительна задающая тон всему стихотворению первая строфа. Мелодичный и ритмичный ямб, более всего присущий русской поэзии, передает читателю необоримый внутренний подъем автора.

Возникает вопрос: Почему Всевышний клянется своему пророку. Здесь уместно обратить внимание на одну существенную особенность "Подражаний Корану". Гениальность этого творения невозможно постичь, не ознакомившись предварительно с Библией и Кораном, поскольку сами "Подражания" созданы на основе образности этих первоисточников, иначе многое останется непонятным. Так, каждый стих из первой строфы вызывают в памяти Пятикнижие Моисея, в котором Бог также неоднократно ставил заветы с сынами Израилевыми, пока Иисус Навин не ввел избранный народ в обетованную землю.

Вторая строфа, начинающаяся стихом "Нет, не покинул я тебя," двупланова. С одной стороны, она ориентирует на бегство Мухаммеда с последователями из Мекки в Медину, при этом у истинного Пророка никогда не было мысли, что Бог его покинул; с другой - намекает не только на ссылку самого поэта, но и отражает его душевное состояние в момент творения. Достаточно вспомнить об угрызениях совести за опубликованные стихи против религии.

В третьей строфе объединены мотивы Библии и Корана: первые две строки перекликаются с главой "Жажда" из "Второй книги Моисея", а следующие две - с Кораном. Здесь позволим заметить, что от исследователей, искавших в Коране специальной суры о слове и не обнаружившей таковой, укрылось, что весь Коран есть не иное, как запечатленное могущество устного слова, что не укрылось от Пушкина, признавшего вслед за Гете, что поэтический дар пророка Мухаммеда и его собственный - от Бога.

Завершающая стихотворение строфа - напутствие Аллаха своему Пророку после ниспослания ему Корана. Каждый отдельный стих наполнен глубоким смыслом и навеян определенной сурой, а вместе взятые выражают единую мысль - уверуй и будешь иметь великую благодать навсегда.

Источником первого стиха "Мужаяся ж, презирай обман" является сура "Взаимное обманывание" (64), состоящая из 18 аятов. Пушкин выразил свое понимание этой суры в двух словах - "презирай обман", то есть веруй и твори благо.

Второй стих "Стезею правды бодро следуй" в расшифровке не нуждается, хотя и ему можно найти первоисточник в суре "Семейство Имрана" в 89 аяте: "Правду говорит Аллах", и в 155 аяте этой же суры: "Не годится пророку обманывать". Следовать правде - значит следовать предписаниям Корана, что неустанно утверждается в различных формах на каждой его странице.

В третьем стихе "Люби сирот и мой Коран" в центре внимания сироты, и это не случайно. Пророк неоднократно, в различных сурах, призывает верующих быть внимательными и справедливыми к сиротам, в особенности в суре "Женщины", что и нашло отклик в душе поэта.

В заключительном стихе Аллах призывает пророка проповедовать Коран "дрожащей твари". Импульсы этого стиха вызывают в памяти одновременно и Библию, и Коран. В шестой день был сотворен человек, а "тварь" происходит от "творения". В суре "Милосердный" (55, аят9) читаем: "И землю Он положил для тварей". В суре "Ясное знамение" (98, аят 6) "твари" разграничиваются: "Поистине, те, которые уверовали и творили доброе, - эти лучшие из твари". Но Пушкин создал образ не просто "твари", а "дрожащей", что навеяно Кораном, где утверждается, что "Аллах любит богобоязненных" (3,70). "Боязнь" и "страх" встречаются в различных формах слов на страницах Корана в неисчислимом множестве.

Не менее интересным является и второе стихотворение - "О жены чистые пророка", состоящее из двух частей: в первой изложены предписания женам пророка, во второй - его гостям. Первоисточником послужила сура "Сонмы". У Пушкина эти предписания вылились в неповторимые образы:

*О жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока,
Под сладкой сенью тишины
Живите скромно: вам пристало
Безбрачной девы покрывало.
Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.*

*А вы, о гости Магомета,
Стекаясь к вечери его,
Брегитесь суетами света
Смутить пророка моего.
В паренях дум благочестивых,
не любит он велеричивых
И слов нескромных и пустых:
Почтите пир его смиреньем,*

И целомудренным склоненьем

Его невольниц молодых.

У Пушкина же за чисто восточным названием и колоритом угадываются черты его любимого идеала - образа Татьяны, которой, по убеждениям поэта, в не меньшей степени "пристало безбрачной девы покрывало". Об этом говорят и знакомые нам по роману такие черты ее характера, как внутренняя чистота, скромность и верность долгу. Это она живет вдали от суеты "под сенью сладкой тишины". Образ Татьяны, на наш взгляд, - один из немногих в русской литературе, заключающий в себе гармоническое сочетание духовного и чувственного начала.

Это стихотворение перекликается со стихотворением Гете "Избранные жены" из цикла "Хулд-наме" (Книга рая). В нем Гете представил четырех женщин, достойных пребывания в раю: это Зулейха из поэмы "Юсуф и Зулейха", затем "мать пресвятая" дева Мария, далее следует жена пророка Хадиджа, а четвертой является дочь пророка и жена четвертого праведного пророка Али. Оно отражает взгляды Гете, но не его собственный идеал.

До бесконечности можно размышлять над стихотворением "Смутясь, нахмурился пророк", представляющее собой поэтическое осмысление восьмидесятой суры Корана, известной под названием "Нахмурился". В данном случае мы имеем редкую возможность сопоставить текст Корана с текстом поэта.

Сура, прошедшая через горнило души поэта, претерпела удивительную метаморфозу. Она приобрела образность, характерную для русского языка и его носителей, и в то же время заключает в себе огромную силу воздействия на читателя, что было отмечено еще Рылеевым.

Следующим в ряду "Подражаний" стоит стихотворение "С тобою древле, о всеильный"//Могучий состязаться мнил". Могучий - это созданный Богом из огня сатана. Возникший конфликт между Творцом и сатаной обстоятельно изложен в суре "Преграды". Чрезмерная гордость сатаны не позволила ему выполнить приказ Бога и поклониться созданному из глины Адаму, что привело к его низвержению опозоренным и униженным из рая. О том, что угрозы сатаны в своем противодействии деяниям Божьим не пустая угроза, говорит его первая жертва - соблазненная им Ева. И в последующих сурах пророк неоднократно напоминает верующим о подстерегающим их в жизни сатане, избежать козней которого под силу лишь истинно верующему:

*С тобою древле, о всеильный,
Могучий состязаться мнил,
Безумной гордостью обильный;
Но ты, господь, его смирил.
Ты рек: я миру жизнь дарую,
Я смертью землю наказую,
На все подъята длань моя.
Я также, рек он, жизнь дарую
И также смерть наказую:
С тобою, боже, равен я.
Но смолкла похвальба пророка*

*От слова гнева твоего:
Подъемлю солнце я с востока;
С заката подыми его!*

Пристального внимания заслуживает стихотворение "Земля недвижна - неба своды". Оно отчетливо перекликается с "Западно-восточным диваном" Гете. Более того, оно повторяет гетевское отношение к пророку Мохаммеду и его учению, но при этом Пушкин сохранил "вкус и взор европейца" и не превратился в проповедника Корана:

*Творцу молитесь; он могучий:
Он правит ветром; в знойный день
На небо насылает тучи;
Дает земле древесну сень.
Он милосерден: он Магомету
Открыл сияющий Коран,
Да притечем и мы ко свету,
И да падет с очей туман.*

Но в следующей миниатюре перед нами преобразившийся поэт. За внешним образом пророка легко угадывается Пушкин, но не в пещере, а в глуши, в Михайловском, озабоченный печальными мыслями и лукавыми снами:

*Восстань, боязливый:
В пещере твоей
Святая лампада
До утра горит,
Сердечной молитвой,
Пророк, удали
Печальные мысли,
Лукавые сны!
До утра молитву
Смиренно твори;
Небесную книгу
До утра читай!*

Боязливым в Коране Аллах называет неоднократно своего пророка Мухаммеда. все остальное - мысли и чувства самого Пушкина, порожденные чтением небесной книги.

В следующем стихотворении поэт предстает настоящим мудрецом. подобным Саади, осуждающим лицемерие и ханжество, наставляющим и просвещающим своего слушателя или читателя:

*Торгуя совестью пред бледной нищетой
Не сыпь своих даров расчетливой рукою:
Щедрота полная угодна небесам.
В день грозного суда, подобно ниве тучной,
О сеятель благополучный!
Сторицею она воздаст твоим трудам.*

*Но если, пожалев трудов земных стяжанья,
Вручая нищему скупое подаянье,*

*Сжимаешь ты свою завистливую длань, -
Знай: все твои дары, подобно горсти пыльной,
Что с камня моет дождь обильный,
Исчезнут - господом отверженная дань.*

Истоки первой части подражания обнаруживаются в суре "Мухаммад" : "Вот вы - те, кого зовут, чтобы расходовать на пути Аллаха. А среди вас есть такие, что скупятся. И кто скупится, тот скупится в отношении самого себя"(47.40).

Обещал Аллах лицемерам, и лицемерка, и неверным огонь геенны, - на вечное пребывание там" (9.69).

Наконец, заключительное стихотворение подражаний - "И путник усталый на бога роптал". Истоки образа путника в суре "Добыча" (8):

42(41). "И знайте, что если вы взяли что-либо в добычу, то Аллаху - пятая часть, и посланнику, и родственникам, и сиротам, и бедным, и путнику, если вы уверовали в Аллаха и в то, что Мы низвели Нашему рабу в день различения, в день, когда встретились два сборища. Поистине, Аллах мощен над всякой вещью!

43.(42). Вот вы были на ближайшей стороне, а они - на отдаленнейшей стороне, а путники - ниже вас".

Почему пятая часть добычи наравне с посланником и путнику, догадаться нетрудно. Путники - это находящиеся в пути верующие, распространяющие веру, несущие ее дальше. Путник усталый - сам поэт, отразивший в форме аллегории собственную жизнь, в которой имели место и ропот на бога, и блуждания, и безнадежная тоска. Но "настал пробуждения час", произошло чудо:

*И чувствует путник и силу и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.*

А путь его лежал к "Пророку" - вершине его духовного взлета. Но этого видеть никто не желал. Цявловская в своих примечаниях к стихотворениям Пушкина утверждает, что "смысл этого "подражания" в преодолении пессимистического начала, характерного для лирики Пушкина 1823 и начала 1824г.". Не лучше и комментарии к первому "подражанию": "Центральные образы стихотворения - "зоркое гоненье", "могучая власть" языка "над умами", отсутствуют в Коране". "Подражания Корану" трактуются как цикл стихов, тогда как имеются основания воспринимать их как единое целое. В них четко прослеживается взаимосвязь отдельных стихов между собой. Открывающее их стихотворение "Клянусь четой и нечетой" своим содержанием соответствует введению, а последующие стихи в таком случае предстают как прямое следование представлениям Бога, как проповеди Корана. Последнее стихотворение своим содержанием вполне соответствует заключению. В целом "Подражания Корану" - претворение в образы всего того, что его мучило и занимало на данном этапе жизненного пути. В каждом стихотворении, в тексте или подтексте предстает перед нами поэт, сводящий счеты со своей совестью, погруженный в размышления над проблемами Библии и Корана, проблемами

прошлого, настоящего и будущего. Не потрясающе ли гениально и просто он отозвался на сложнейшую проблему не столько своего, сколько нашего времени более полутора веков тому назад?!

"Подражания Корану" позволяют поставить имя рядом с именем Гете, вслед которому он пришел к мысли о едином Творце, к признанию пророка Мухаммеда и его "сияющего Корана". Не случайно "Подражания Корану" разделили судьбу "Западно-восточного дивана". Но такова судьба большинства гениальных произведений в истории человечества, будь то живопись, музыка или литература. Поэтому нет ничего удивительного в том, что их произведения актуальны сегодня, как никогда.

Гете сделал в "Поэзии и правде" достойное внимания признание: "Все доселе мною опубликованное - не более как разрозненные отрывки единой большой исповеди". Думается, оно полностью применимо и к творчеству Пушкина, что и его "Подражания Корану" - отрывок из единой большой исповеди, положившей начало западно-восточному синтезу в русской литературе.

Литература.

1. В.Г. Белинский. О русской словесности и повестях Гоголя. - Собрание сочинений в 9 томах. Т. 3 - М., 1978, С.138-184.

2. И.В. Гете. Собрание сочинений в 10 томах. - 1. 3, М., 1976, с.239.

3. А.С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. Т.9. - М., 1974, с. 170. При дальнейшем цитировании Пушкина этого издания будет указываться адресат, дата, номер тома и страница.

Ильина Светлана Анатольевна

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Одическое начало в новейшей русской прозе. Роман А. Рогова «Мой гений, мой ангел, мой друг»

Аннотация: В статье впервые анализируется роман А.П. Рогова «Мой гений, мой ангел, мой друг» (2013) с позиции духовного реализма. Автор приходит к выводу о том, что в данном произведении на первый план выходит идеализация образа поэта-наставника, сила поэтического дарования которого гармонично сочетается с обостренностью нравственного чувства, отвечающего христианским идеалам. Делается предположение о возникновении нового жанрового образования в рамках основного жанра художественной биографии – оды в прозе духовного реализма.

Ключевые слова и фразы: Рогов А.П., Жуковский В.А., русская православная культура, ода, одическое начало, духовный реализм, биографический роман, новейшая русская проза

От десятков современных постмодернистских романов и повестей, построенных на игровом диалоге с классическим наследием или на иронической стилизации, игре с «культурными осколками» (М. Липовецкий), новый роман А.П. Рогова «Мой гений, мой ангел, мой друг» (2013), посвященный Василию Андреевичу Жуковскому, отличается тем, что написан в традициях русской православной культуры. Это произведение становится одой Поэту, творчество и жизнь для которого неразделимы, и одой любви – верной, чистой и возвышенной.

Книга А. П. Рогова – это не простое литературное изложение биографических фактов, что является одной из примет современной литературы, а обращение к традиции духовного реализма, основанного на православной системе нравственности; произведение воспринимается прежде всего как ода милосердной и смиренной любви.

Ода – это не только «жанр лирической поэзии», песня «торжественного, приподнятого, моралистического характера»[5:684], но и жанр «высокого стиля с каноническими темами (прославление Бога, отечества, жизненной мудрости и пр.), приемами («тихий» или «стремительный» приступ, наличие отступлений, дозволенный «лирический беспорядок»)» [5:685]. В 19-20 веке жанровая одическая система размывается, и понятие «ода» нередко используется в переносном смысле («Ода революции» В.Маяковского (1918)).

Одическое начало отчетливо прослеживается в романе А.П. Рогова.

Вслед за Б.К. Зайцевым, который в своем автобиографическом романе «Жуковский» (1951) назвал поэта «единственным кандидатом в святые от литературы нашей» [3], А.П. Рогов создает возвышенный образ гения русской поэзии, отвечающий христианским идеалам.

Реконструируя события, связанные с жизнью и творчеством В.А. Жуковского, писатель тщательно работает над воссозданием культурной атмосферы эпохи. Устаревшая лексика (*вёдро, возмечтать, домоправительница, дортуар, матушка, нарекли, подневольная, покои, почтовой, приживал, разрешилась* (в значении: произвела на свет) и др.) и историзмы (*городничий, губерния, ключница, пансион, слуга* и др.) воссоздают культурную атмосферу эпохи. Органичной частью повествования являются выдержки из переписки В.А. Жуковского с А. Тургеневым, Дуняшей (Авдотьей Елагиной), Машей (Марией Протасовой), а также фрагмент переписки Дуняши и Екатерины Афанасьевны Протасовой. Стилистика романа нередко отсылает к дневниковым записям В.А. Жуковского, что придает роману документальный характер.

С одой повествование роднит использование лексики высокого книжного стиля (*безмерный, влечь, возликовать, воспылать, горестный, дитя, искание, козни, лелеять, ликовать, младенчество, неустанный, отрочество, помрачение, рукотворный, тварь, творить* и др.), а также церковной лексики (*благословение, водосвятие, иордань, кадило, клирос, поминовение* и др.).

Биография поэта легко вписывается в канву литературного произведения: кажется, что яркие моменты жизни В.А. Жуковского больше похожи на плод художественного вымысла, чем на реально происходившие события.

Указывая на особенности создания биографического текста, Б.К. Зайцев утверждал, что «если кто-то пишет о жизни русского писателя или святого, или музыканта, это значит, что заранее признает он важность предмета и свое к нему любовно-почтительное отношение. Пишущий освобождается от себя, живет чужой жизнью, к которой всегда у него отношение “преклонения”» [4:271]. И это особое отношение писателя Рогова к жизни Жуковского, к его образу ощущается при прочтении романа «Мой гений, мой ангел, мой друг».

Писатель воспеваает красоту своего героя – и внешнюю, и внутреннюю.

В.А. Жуковский «красив, строен, элегантен, большеглаз, курчав» [7:49]. Вот как описывает А.П. Рогов портрет Жуковского работы Эстеррейха: «Портрет действительно получился отличный: он <Жуковский – С.И.> был на нем красив, легонько, обворожительно улыбался; пышные волнистые волосы, выразительные глаза под черными бровями вразлет, отцовский прямой аристократический нос <...>» [7:60]; неслучайно это изображение вызывает восторг юного Пушкина (образ его появляется в одной из глав романа) – человека, тонко воспринимающего прекрасное.

На страницах произведения Василий Жуковский предстает человеком общительным, обаятельным, добродушным; он обладает способностью «не быть никому в тягость», «не обременять своим горем» [7:42]. В любой ситуации поэт старается «не возмущаться», «терпеть, сохранять свою обычную непосредственность, доброту, достоинство, веселость» [7:55]. Императрица Мария Федоровна замечает, что Жуковский «естествен, скромн, приятен» [7:39].

Смирение, кротость, миролюбие, чистосердечие, присущие главному герою романа, – это важнейшие христианские добродетели, идеализирующие образ поэта.

Кодекс писателя, провозглашаемый Жуковским, несомненно, близок А.П. Рогову: «Ни тени лицемерия и лжи, никогда никому никакого зла, только добро, чтобы совесть была чиста, как слеза, – только тогда человек имеет право быть поэтом, писателем, учителем, наставником других. Ибо литература не развлечение, не услаждение и удовольствие, а проникновение в самое главное, высокое, божественное, во что должен приникнуть каждый, пока он пребывает на земле» [7:29].

В разговоре с молодым Николаем Языковым Жуковский рассуждает о том, «что писать нужно только о том, что тебе ближе, дороже всего, что идет из глубины твоей души, жжет ее, остальное все – пустота, и никому, кроме самих ослепленных, упоенных собой авторов, не нужно» [7:65]. Мысль, высказанная Жуковским далее, звучит очень актуально; создается впечатление, что эти слова – наставление А.П. Рогова не только современным авторам, но и читателям: «К сожалению, подобные так называемые поэзия и проза были во все времена, и их всегда больше, чем настоящего, *ныне тоже* <курсив мой. – С.И.>, и серьезным людям нужно учиться различать одно от другого» [7:65].

Одическую возвышенность образа Жуковского А.П. Рогов передает с помощью своеобразного гимна детству, чистоту восприятия которого удастся сохранить Василию Андреевичу на протяжении всей жизни.

Как пишет А.П. Рогов, в «необъятнейшем, прекраснейшем и интереснейшем мире невидимом», существующем для каждого ребенка вместе с миром «видимым», особенную ценность обретают игрушки («Они - живые <...>»), Бог и все божественное («Когда <...> опускаешься на колени перед строгими ликами мерцающих золотом икон <...> и вся церковь наполнена множеством людей <...> из-под купола на все это смотрит сам большеглазый седой Бог <...> - каким невыразимым светом тогда озаряется детская душа <...>!»), сказки («леденеешь от ужаса и ликуешь от радости»), интересные книги («всё, всё видишь, во всем участвуешь»), музыка («Слов никаких, ничего нет, одни необыкновенные звуки <...>, а картины возникают одна за другой <...>») [7:13]. В отличие от многих взрослых людей, которые с возрастом отдаляются от этого «невидимого» мира, Жуковский никогда не терял с ним связь: вера в Бога, любовь к чтению, музыке, детский интерес к чудесам остаются постоянными его спутниками.

Сосуществование в сознании поэта двух миров – «видимого» и «невидимого» - заметно на протяжении всего романа: «И писалось дальше всегда ходом, легко, легко, часами, а мог бы, наверное, писать и сутками напролет, потому что жил в таком состоянии в своем втором, а может быть, и главном, более важном мире, чем мир реальный <...>» [7:29]. А.П. Рогов замечает, что «второй мир» есть только у «поэтов и иных художников».

Неслучайно образ Маши Протасовой – возлюбленной В.А. Жуковского - представлен в двух плоскостях – в мире «видимом» (реально существующем) и «невидимом» (в воображении Жуковского). В силу обстоятельств героиня занимает не так много места в мире реальном, «видимом», но неизменно присутствует в мире воображаемом, «невидимом». Примечательно, что А.П. Рогов начинает знакомство с Машей именно с ее «невидимого» воплощения: во второй главе романа (всего их 30) героиня внезапно возникает перед Жуковским, погруженным в творчество: «Три строфы “Людмилы” уже сочинились <...>. Подумал, что пора <...> записывать, и вдруг увидел Машу – ясно-ясно, тут, в темноте кибитки, перед собой, теперешнюю, прелестно-женственную. Заулыбался. Безумно обрадовался» [7:15]. Видение настолько реалистичное, что поэт пытается вести диалог с девушкой, читает ей сочиненное, старается разгадать значение ее напряженного взгляда.

Сцена в кибитке схематично намечает ход развития дальнейших событий: улыбка («Заулыбался», «Она тоже заулыбалась») символизирует зарождающееся чувство Василия Андреевича и Марии; радость («Безумно обрадовался») – момент счастья, когда молодой человек понимает, что чувство его взаимно; исчезновение Маши («Он взволновался, не понимая этого взгляда, - и она исчезла») и тщетные попытки ее вернуть («Он попытался увидеть ее вновь – ничего не вышло») предвещают невозможность счастливого финала этой любви.

Символично и то, что встреча поэта с Машей происходит не в реальности, а лишь в его воображении: желанию соединиться с возлюбленной суждено остаться лишь несбыточной, призрачной мечтой.

Бесплодные поиски героини также повторяются в сне, который видит Жуковский: герой, блуждая среди деревьев, безуспешно пытается встретить

Машу. Сон, как известно, несет особую смысловую нагрузку в структуре художественного произведения. Ночное видение Жуковского – отражение его душевных страданий, вызванных «бесплодными поисками» возможности соединиться с Машей, страх одиночества, желание осуществить свою мечту; как и сцена в кибитке, сновидение указывает на невозможность счастливого финала любовной истории.

Образ Марии Протасовой, покорившей сердце Жуковского, обладает особым очарованием. В романе нет пространных описаний внешности героини – ее портрет читатель «собирает» по крупинкам – отдельным штрихам, рассредоточенным по тексту романа. Маша женственная, обаятельная, мягкая, плавная; «ладная фигура, руки, лицо с огромными глазами, маленький лепной рот, чуть вздернутый нос» [7:16]. Внешность девушки вызывает у восхищенного Жуковского непреодолимое желание нарисовать ее, и этот рисунок будет много значить для поэта, поскольку станет неким связующим звеном между «мирами»: с портрета девушка «неотступно, постоянно смотрела на него, когда он работал» [7:28]; «Часто поднимал глаза на Машин портрет. Она неотступно смотрела на него. Он – на нее» [7:29].

Между тем, создавший портрет Маши Жуковский затрудняется описать ее. На вопрос, красива ли эта девушка, поэт дает уклончивый ответ: «Да как тебе сказать... Она обыкновенная... и необыкновенная, единственная. Её нельзя пересказать словами... Я не могу...» [7:23].

Маша не похожа на свою сестру - прелестную жизнерадостную Сашу, «голубоглазого ангела во плоти» [7:25]. Если непоседливую и проказливую младшую сестру никогда не видели грустной, то у Маши «и в самые веселые минуты в глазах вдруг пробежала какая-то легкая тень» [7:20].

Нежная утонченная девушка, о чувствах к которой Жуковский поведал Воейкову, совершенно не производит на него впечатления:

«- А как тебе Маша моя?

- Извини, не разглядел. <...> Извини, ничего сказать не могу...

Однако Василий видел, как он разглядывал Машу. «Не впечатлила <...>» [7:26].

Для Жуковского героиня прекрасна прежде всего потому, что его пленяет ее душа – «бездонная» и «отзывчивая на все происходившее вокруг». Тот факт, что Воейков не смог оценить душевной красоты девушки, является яркой характеристикой его образа. «Маслянистые глаза» героя (эту деталь в описании данного персонажа не раз подчеркивает А.П. Рогов) не способны увидеть душевный свет, который излучает Мария. Поэтическая натура этого человека подавляется любовью к чинам и деньгам; на страницах романа обозначен путь постепенного нравственного падения Воейкова, которого не может изменить к лучшему даже «ангел Саша». А.П. Рогов заставляет задуматься над тем, может ли поэтическое дарование сосуществовать с безнравственностью мыслей и поступков, что придает роману морализирующий характер, присущий оде.

Жуковский же, полная противоположность своему «бывшему другу», среди «женского да девчоночьего царства» Мишенского выделяет именно Машу. В чертах ее угадывается сходство с любимыми героинями русской классики. Так, не внешней красотой, а прекрасным внутренним миром очаровывает Татьяна

Ларина; с этой героиней Машу роднит многое: чуткое отношение к природе, родство с деревенским миром, любовь к книгам. И даже хрестоматийное «Но я другому отдана; /Я буду век ему верна» перекликается со словами Маши: «Он <Мойер – С.И.> тоже любит меня. И мы венчаны Богом...» [7:56]. Богатый внутренний мир, доступный пониманию не каждого (вспомним, что на Воейкова Маша не производит особого впечатления), сближает ее с героинями Тургенева.

Вместе с тем образ Маши самобытен.

Вся лексика, характеризующая героиню, положительно окрашена; определяющие черты ее портрета – тепло и мягкость («мягко-упругие плечи», «вся она была мягко-упругая»). При описании героини неизменно присутствуют слова с корнем *-свет-*: «свет, шедший от ее лица»; «увидел её, светящуюся лицом, со светящимся венчиком светло-русых волос вокруг головы», «Маша светилась» (этот глагол А.П. Рогов неоднократно использует, изображая радость героини) и др. Безусловно, это мощная положительная характеристика образа, поскольку свет – символ божественности, духовности [8:764]. Для Жуковского образ Маши овеян ореолом святости: во время венчания он замечает ее сходство с ликами святых подвижниц на иконах.

Свет, излучаемый прекрасной душой Маши, – вот причина нежной привязанности Жуковского к Протасовой.

Что испытывает главный герой, когда Маша – зримо или незримо – находится рядом с ним? Огромную радость («безумно обрадовался» [7:15], «утонул в радости» [7:56]), блаженство («задохнулся от блаженства» [7:17]). Всякая встреча с героиней наполняет душу поэта «радостным теплом», «невыразимым наслаждением» [7:39].

Рядом с Жуковским Маша счастлива, каждая встреча с ним пробуждает в ней тот особый свет, который отражает красоту ее души. Невозможность общения с любимым человеком губит героиню. В Дерпте, куда ее увезла мать, Маша «похудела и потускнела» [7:35]: свет, который всегда сопровождал образ влюбленной, меркнет; и о причине ее болезни очень красноречиво говорит доктор Мойер: «Такая душа» [7:40]. Лишь с приездом поэта болезнь отступает и «свет» возрождается.

Но обстоятельства против этой любви - Жуковский и Маша встречаются не часто. Реплики их диалогов немногословны, однако влюбленные способны вести диалог без слов: молодым людям достаточно мимолетного взгляда, чтобы передать друг другу сокровенное.

Образ возлюбленной всегда находится в сознании поэта независимо от того, где находится реальная Маша, и потому ничто не мешает Жуковскому общаться с ней: «<...> Маша часто была с ним: он вдруг чувствовал, почти осязал ее, даже мог вызывать, увидеть, поговорить, и все чаще и чаще любовался ею» [7:16]. Поэт ясно ощущает, что героиня, «пусть и неосознанно, все равно все время в нем, с ним» [7:19].

Эта невидимая связь на некоторое время ослабевает после того, как Маша становится женой Мойера.

Такое решение поэт переживает очень тяжело, и глубину этих переживаний А. Рогову удастся передать с помощью одной короткой, но необычайно емкой

фразы: «Душа стонала» [7:43]. Почувствовав себя «третьим лишним», потеряв ощущение духовной близости с Машей, поэт лишается вдохновения. Рогов цитирует письмо Жуковского Тургеневу, отражающее глубину душевных терзаний: «Старое все миновалось, а новое никуда не годится, <...> душа как будто деревянная. <...> Поэзия молчит. Для нее нет у меня души. Прощая вся истрепалась, а новой я еще не нажил. Мыкаюсь...» [7:54].

Когда Жуковский понимает, что отношение к нему Маши осталось прежним, муза возвращается: поэт начитает творить, он пишет стихи, которые нравятся Маше («она с каждым мгновением светлеела, глаза загорались» [7:58]) и вызывают слезы на глазах Мойера.

Мария – муза, вдохновительница Жуковского, не случайно ей адресовано вынесенное в название романа обращение «мой гений»: «<...> Он пишет упоенно только тогда, когда она близко, когда осязаема и досягаема <...>. Это что-то непостижимое, необъяснимое, что-то несомненно небесное, как всякое чудо <...>» [7:51].

Названием романа стала строка из стихотворения А.А. Фета «Не здесь ли ты легкою тенью...» (1842). Это небольшое стихотворение (всего две строфы!) насколько красиво и проникновенно, что великий Чайковский превратил его в прекрасный романс. Образ возлюбленной, живущей в мире «невидимом», воображаемом, невероятно напоминает Марию Протасову. И даже лексика, использованная в этом стихотворении, тождественна той, которую использовал Жуковский, сравним:

О гений мой, побудь ещё со мною;
Бывалый друг, отлётом не спеши,
Останься, будь мне жизнью землею;
Будь Ангелом – хранителем души.
<курсив мой. – С.И>

В поэтическом наследии Жуковского немало проникновенных строк о любви, посвященных Марии Протасовой. Но выбор в качестве названия поэтической строки Фета понятен: его стихотворение – словно иллюстрация истории отношений Жуковского и Маши:

Не здесь ли ты легкою тенью,
Мой гений, мой ангел, мой друг,
Беседуешь тихо со мною
И тихо летаешь вокруг?
И робким даришь вдохновеньем,
И сладкий врачуешь недуг,
И тихим даришь сновиденьем,
Мой гений, мой ангел, мой друг...

Отсылка к этому тексту посредством названия романа дает основания предположить, что Маша из мира «невидимого» значит для поэта ничуть не меньше, чем фигура из реального мира.

Именно поэтому при описании отношений Жуковского и Маши отчетливо ощущим приоритет духовного. Сохраняя верность своим чувствам, герои смиренно переносят все невзгоды. Восхищаясь внешностью Маши, Жуковский, тем не менее, более ценит красоту ее души. Маша отвечает его христианскому

идеалу, и любовь его к ней максимально возвышенна: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает...» (1кор 13: 4-8)

Морализирующий характер, присущий оде, вновь очевиден. Как отметил В. Ганичев на 14-м съезде Союза писателей России, «в наш век быстротекущих любовных завязок и развязок, выстраивающих доказательную необходимость сходов и разводов в произведениях и телесериалах, любовь Жуковского, его чувства и трепетность, которые показал не дидактически, а духовно рельефно А. Рогов, <...> ставят его в первый ряд русской литературы» [6].

Из мира, видимого только Жуковскому, Маша не исчезает даже после своей смерти: она «по-прежнему постоянно была в нем живой, он по-прежнему ощущал ее тепло, свет, слышал ее душу, они хорошо разговаривали» [7:67].

Но муза Жуковского с уходом героини из мира реального замолкает навсегда: «<...> Больше стихи не звучали, не рождались в нем <...>» [7:67], поскольку со смертью Маши «жизнь для него кончилась. Кончилась в нем самом» [7:66].

После этого печального события В.А. Жуковский прожил еще двадцать лет. Как известно из его биографии, в возрасте 58 лет он женился на 20-летней Елизавете Рейтерн. Есть немало свидетельств того, что в браке, который подарил Жуковскому сына Павла и дочь Александру, поэт был счастлив [2:42-46]. Однако этот факт биографии Жуковского не находит отражения в романе А.П. Рогова, которому важно осветить только те вехи жизненного пути Жуковского, которые так или иначе связаны с Марией Протасовой. Последнему двадцатилетию жизни поэта автор посвящает лишь три небольших абзаца, кратко упоминая о деятельности Жуковского в качестве воспитателя Александра Второго, о переводческой деятельности поэта. Быть может, А.П. Рогов умалчивает о женитьбе Жуковского для того, чтобы никоим образом не уменьшить той роли, которую сыграла Мария Протасова? Поскольку «высочайшие творения» Жуковского были созданы «только там, в прежней жизни» [7:69], то периоду, когда муза молчит, не находится места в романе, название которого отсылает исключительно к образу Марии Протасовой. Уместно ли в этом случае упоминание о другой женщине, которой не суждено было стать музой?

Характеризуя тенденции в рецепции творчества и личности Жуковского, Е.Е. Анисимова отмечает, что если в XIX в. на первый план выдвигалось художественное наследие поэта, то в XX в. восприятие Жуковского «усложняется дополнительными биографическими кодами и ориентацией на жизнетекст поэта»: «И. А. Бунин акцентирует фамильную мифологию Буниных-Жуковских, соединяя семейную и историко-литературную преемственность. Зайцев эстетизирует нравственно-религиозный аспект биографии Жуковского, обретая в ней эталон для конструирования собственного жизнетекста» [1:147]. Можно утверждать, что в XXI в. эта тенденция находит продолжение: в романе А.П. Рогова на первый план выходит идеализация образа поэта-наставника, сила поэтического дарования

которого гармонично сочетается с обостренностью нравственного чувства, отвечающего христианским идеалам. Таким образом, в этом произведении возникает новое жанровое образование в рамках основного жанра художественной биографии – ода в прозе духовного реализма.

Литература.

1. Анисимова Е.Е. Б.К. Зайцев и В.А. Жуковский: реактуализация классики как фактор идентичности писателя-эмигранта // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. №11. С. 142 – 148.
2. Дайнович Н.Н. Жуковские - Рейтерн: дружба, любовь, искусство // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2009. Т. 2. №7. С. 42-46.
3. Зайцев Б.К. Жуковский: Литературная биография. М., 2001.
4. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Русская книга, 1999-2000.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н.Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
6. Отчётный доклад председателя Союза писателей России Валерия Ганичева на 14-м съезде Союза писателей России. 22.10.2013. Калуга. Часть 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://igor-vityuk.livejournal.com/98802.html> (дата обращения 10.05.2014).
7. Рогов А. Мой гений, мой ангел, мой друг //Наш современник . – 2013 . – №3. – С. 11-69.
8. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А. Истомина. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 1056 с.

*Казарин В. П.,
Ширинская Л. А.,
Батрак И. С.*

*Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского, г.
Симферополь (Россия)*

В. А. Жуковский в Крыму: в поисках второй родины

В 1837 году для наследника Николая I – будущего императора Александра II – было организовано многомесячное путешествие по России с тем, чтобы показать цесаревичу страну, которой ему предстояло править. Маршрут этого путешествия – «Путеуказатель» – разрабатывался под руководством воспитателя наследника – великого русского поэта Василия Андреевича Жуковского, учителя национального гения России – А. С. Пушкина и организатора выкупа из крепостной неволи национального гения Украины – Т. Г. Шевченко. Кстати, именно воспитанный Жуковским русский царь Александр II в 1861 году отменит в России крепостное право и получит титул «Освободитель».

25 августа (6 сентября по н. ст.) 1837 года Василий Жуковский сопроводит наследника в город Вознесенск (Украина, Николаевская область) для участия в больших военных маневрах, на которые было собрано необыкновенное количество кавалерии и пехоты. Будущему Главнокомандующему страны этому тоже надо было учиться. Воспитатель цесаревича – человек сугубо гражданский. Ему это не интересно. Он передает ученика в руки императора, которого окружали многочисленные военачальники и иностранные гости, представлявшие в буквальном смысле слова всю Европу. Жуковский задумал в это время совсем другую поездку – он отправляется на целый месяц в Крым. К этому его побуждали две причины.

Первая была связана со смертью 29 января (10 февраля по н. ст.) 1837 года после ранения на дуэли его младшего друга А. С. Пушкина. Именно в Крыму в 1820 году молодой поэт задумает ряд произведений, включая поэму «Бахчисарайский фонтан» и роман «Евгений Онегин», – которые принесут ему настоящую славу. В год смерти русского гения Жуковский решает посетить столь благодатную для Пушкина крымскую землю и совершить паломничество по местам, хранившим память о нем. Готовить эту поездку он, судя по всему, начинает через месяц-два после кончины поэта. Для этого в «Путеуказатель» им заблаговременно закладывается посещение царской семьей в сентябре 1837 года Крыма и Бахчисарая. Жуковский задумал провести в Крыму вечер памяти погибшего друга.

Но была и вторая – неявная – причина этого путешествия. Крым являлся живым воплощением традиций тюркской культуры – крымскотатарской и турецкой. Кстати, этими традициями были напитаны многие произведения и замыслы Александра Пушкина 1820 года. Достаточно вспомнить, что именно после Крыма великий русский поэт начнет работать над циклом «Подражания Корану», состоящим из девяти стихотворений, каждое из которых развивает тему одной из сур священной книги ислама.

Матерью Жуковского, как известно, была турчанка Сальха. После взятия русской армией города Бендеры в 1770 году её подобрали и отослали в Россию на воспитание богатому помещику Афанасию Бунину. По слухам, она была из гарема паши. Красивую девушку обучили русскому языку и крестили в православную веру под именем Елизаветы Дементьевны Турчаниновой. Именно она родит А. И. Бунину его единственного сына. От жены у помещика из 11 детей достигнут совершеннолетия только четыре дочери. В паспорте указаны приметы матери Жуковского: «Росту среднего, волосы на голове черные, лицом смугла, глаза карие» [1, с. 7]. У нее навсегда сохранилась привычка сидеть, поджав под себя ноги. Так ее и изобразит на своем рисунке поэт, получивший в подарок от матери карие глаза и черные как смоль вьющиеся волосы.

54-летний воспитатель царя отправился в Крым, чтобы встретиться на этой земле лицом к лицу с миром той культуры, из которой вышла Сальха. Он хотел хоть частично окунуться на полуострове в атмосферу неизвестной ему второй родины. Мать о прошлом никогда ничего не рассказывала. Да, к ней хорошо относились в богатом имении, она даже станет домоправительницей, будет близкой подругой жены А. И. Бунина. Они и умрут в один год и месяц – в мае

1811-го. Но его, незаконнорожденного сына Сальхи, под чужой фамилией сделали дворянином. Он рос и воспитывался отдельно от своей матери, которая относилась к числу пусть привилегированных, но слуг. Душевной близости у сына с матерью появиться просто не могло. На могиле Сальхи в Москве на кладбище Новодевичьего монастыря он поставит скромный камень с буквами «Е. Д.» [1, с. 117]. Тема их родства была для него болезненной и опасной, ее нельзя было публично касаться. Тем острее изнутри мучил поэта интерес к миру его матери.

Эта изначальная психологическая и социальная раздвоенность личности поэта даст позднее основание Борису Зайцеву в книге «Жуковский» назвать его первым интеллигентом российской литературы [4, с. 17].

Въехав в Крым, Жуковский жадно впитывает впечатления экзотического для него тюркского мира.

Уже после уездного города Перекопа – в Армянске – он фиксирует «домики формы восточной» и упоминает непривычных для петербургского жителя верблюдов. Чуть ниже опять: «Арбы азиатские. Верблюды» [2, с. 73]. Весьма характерно, что в Симферополе поэт добивается, чтобы ему был предоставлен «знающий татарский язык расторопный проводник». Он хочет иметь возможность прямого и беспрепятственного общения с крымскими татарами. По распоряжению генерал-губернатора М. С. Воронцова такого проводника он получил [3, с. 6].

Остановившись в селе Мамут-Султан (ныне Доброе) в доме Мемет-мурзы, Жуковский с особой тщательностью перечисляет не только то, что было подано на стол, но и порядок подачи блюд: кофе, «пироги саурма берек», курабье (поэт тут же указывает рецепт: «пирожки из муки и меда»), каймак, «кебан борит» («на сковороде», «мед, масло») [2, с. 74]. Если Европа заканчивает застолье подачей кофе, то Восток им начинается. Жуковский это отмечает. Никаких других кушаний, кроме крымскотатарских, поэт в своем дневнике не фиксирует.

Точно так же бытовые подробности встречаются только в описаниях крымскотатарских поселений и домов. Так, прибыв в Биюк-Ламбат (ныне поселок Малый Маяк), Жуковский отмечает: «Татарская хижина <...>. В гостиной дивные полотенцы. На очаге казанок, на полу пшено, в алькове рябина. Женская часть. Хаос корзин, тряпья, жестяных кувшинов, алькоран. Плоская кровля и трубы. Вид на Кагель. Вид на Партенит. Дом муллы» [2, с. 74].

Примечательно, что Жуковский всюду будет в обязательном порядке посещать дома мурзы или муллы. По прибытии в Коккозы (ныне Соколиное) поэт навещает владельца имения Мемет-бея Булгакова и записывает: «Обед у Мемет-мурзы; его сыновья Селамет, Газан и Шехан-бей. Обед из: шорбы (суп), бек-балык (форель), пилавы и сармы» [2, с. 75]. Есть ощущение, что поэта волнует сама мелодика крымскотатарских слов и имен. Он очень тщателен в их записи.

Упоминания в дневнике о крымскотатарском мире порой весьма кратки, но за ними скрывается постоянное стремление поэта понять этот мир в его существе. Так, приехав в Каралес (ныне село Залесное), он оставляет скудное, но

весьма многозначительное замечание: «Татарская гостеприимность. Честность без всякого доброжелательства» [2, с. 76]. Поэт отмечает, что татарская гостеприимность распространяется не только на круг близких людей. Это принцип, который относится к каждому гостю.

9 сентября (21 по н. ст.) поздно вечером Жуковский прибывает в Бахчисарай и сразу отправляется осматривать Ханский дворец: «Дворец. Осмотр горниц ночью. Двор. Пушкина фонтан» [2, с. 75]. Это сделано явно под влиянием устных пушкинских рассказов о пребывании в Крыму. Как известно, молодой поэт осматривал дворец именно вечером после долгой дороги верхом на лошадях из Георгиевского монастыря.

10 сентября бытовые этнографические записи также связаны с тюркской культурой. Сначала Жуковский во время посещения Чуфут-Кале отмечает поразивший его фенотип облика караимов: «Лица». Затем он заинтересованно откликается на их кухню: «Завтрак у караима. Пирог и варенье». Видимо, поэта угощали кубете (пироги с бараньим мясом) и вареньем из лепестков роз. В этот день в дневнике снова встречаем: «Фонтан Пушкина» [2, с. 75].

Наконец, 11 сентября в заполненный толпами народа Бахчисарай на задуманный и заблаговременно согласованный Жуковским с царской семьей праздник, который в итоге окажется литературным и поминальным, прибывают губернаторы, высокопоставленные чиновники, дворянские представители, богатые помещики и мурзы, военачальники и религиозные деятели. Особо отметим приезд гахана (гахама) крымских караимов Симы Бобовича, одеяние которого поэт описывает в деталях: белая чалма, «красный камзол, зеленое бархатное нижнее платье» [2, с. 76].

Именно Симе Бобовичу была поручена подготовка Ханского дворца к приезду в Бахчисарай царской семьи, что было знаком особого доверия, которым он пользовался у императора Николая I. Выполняя это поручение, гахан крымских караимов в апреле 1837 года поехал в Константинополь для покупки мебели и других предметов обустройства дворца. Он был удостоен особого внимания со стороны султана Махмуда II, по приказу которого Симе Бобовичу приготовили отдельную комнату в султанском дворце. Графу М. С. Воронцову Махмуд II отправил с гаханом в подарок несколько десятков золотых и серебряных рыбок из собственных прудов [5]. Если учесть, что вывоз из Османской Порты золотых и серебряных рыбок султана был запрещен под страхом казни, это был очень дорогой и значительный подарок.

Но вернемся в Бахчисарай. В два часа пополудни во дворец прибыли императрица Александра Федоровна и великая княжна Мария Николаевна. Государь и наследник задержались в Севастополе и прибыть не смогли. В честь царственных гостей вечером были иллюминированы не только мечети, дома и дворы, но даже горы. Великая княжна появилась перед собравшимися в подаренном ей в Бахчисарае нарядном татарском платье. Немногословный воспитатель наследника отметит и это. В Ханскую мечеть специально для высоких гостей были приглашены дервиши, которые совершили свой мистический обряд. Жуковский записывает в дневнике: «Дервиши в мечети. Поклоны. Лай. Кружение. Молитва» [2, с. 76]. Поэт точно передает свои впечатления от мистического обряда, который ему пришлось наблюдать.

Дервиши, приглашенные в Бахчисарай, во время беспрестанного кружения «испускали грудной стон, который трудно изъяснить» [5].

Поздно вечером начинается поминовение Пушкина, поэма которого сделала Бахчисарайский дворец известным любому человеку в России. В дневнике следует краткая и выразительная запись: «Чтение “Бахчисарайского Фонтана”» [2, с. 76]. Жуковский устроил для императрицы и всех гостей чтение вслух поэмы своего великого ученика. Это была первая после смерти поэта публичная акция его чествования. Думается, что воспитатель цесаревича не случайно выбрал для поминовения своего молодого друга именно 11 сентября. Это был последний день пребывания Пушкина в Крыму в далеком 1820 году: 12-14 сентября он покинул Таврическую губернию, направляясь через Одессу в Кишинев.

Вечер в Бахчисарайском дворце был данью Василия Жуковского и погибшему гению, и тюркской культуре, взрастившей когда-то его мать Сальху.

Литература.

1. Афанасьев В. В. Жуковский. – Москва: Молодая гвардия, 1986. – 399 с., ил. – (Серия «Жизнь замечательных людей»).
2. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 тт. / Редакционная коллегия А. С. Янушкевич (главный редактор) и др. – Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834-1847 / Сост. и ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 768 с., ил.
3. Маркевич А. И. Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский в Крыму // ИТУАК. – Симферополь. – 1902. – № 34. – 17 с. – (Отдельный оттиск).
4. Зайцев Б. К. Жуковский // Зайцев Б. К. Собрание сочинений. В 5 тт. Т. 5. – Москва: Русская книга, 1999. – С. 177-328.
5. Желтухина О. А. В. А. Жуковский в Бахчисарае: первый праздник поэзии А. С. Пушкина в России. – Рукопись.

Кораблёва Наталья Васильевна,

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков Донбасского педагогического университета (Украина),

Ленинградский литературный код в «Записках из-за угла» А. Битова

«Записки из-за угла» А. Битова составляют вместе с его повестью «Жизнь в ветреную погоду» прозаический диптих, или, по авторскому определению, «дубль» - повествование о том же, тогда же (1963 год) и там же (деревня Токсово), но иначе – в виде писательского дневника, от первого лица, т.е. в жанре прямого высказывания, что позволяет отнести «Записки» к автобиографической прозе. Битов и сам не раз признавал, что целый ряд его книг «написан в жанре откровенно автобиографическом» [1, с.11], и когда он,

озаботившись поисками «собственного утраченного Я», поставил перед собой задачу выбрать из всего им написанного именно то, что написано им о себе, и составить таким образом «некую дневниково-мемуарно-автобиографическую канву»[1, 13], то включил в эту новую книгу («Неизбежность ненаписанного»), ставшую опытом авторской самоидентификации, и «Записки».

Словно не желая, чтобы записки превращались в философский трактат, или просто для разрядки себя и читателя, повествователь вводит в текст живые зарисовки времяпрепровождения со своими приятелями. Если до этого он поднимался в область философских абстракций, то здесь он, наоборот, снижается к житейской конкретике, к конкретным лицам и ситуациям. Однако как в одном, так и в другом случае подзапретный пласт все же подразумевается.

Встретившиеся герою приятели Г. и К. – это, скорее всего, поэты Глеб Горбовский и Александр Кушнер (последнему, кстати, было посвящено одно из первых изданий «Записок»). На протяжении нескольких страниц друзья пьянствуют, являя полное единомыслие, тогда как постороннему наблюдателю их «мысли» совершенно непонятны, в чем может удостовериться и читающий: «Так-так-так, вдруг говорил один. Мы его целовали и обнимали, спасибо, говорили мы, что ты сказал нам так-так-так, мы тоже всегда так думали и были в этом одиноки, а теперь мы в этом не одиноки, тогда он обнимал нас и целовал, да нет, вам спасибо, что вы поняли мое так-так-так, и я теперь не одинок, вам спасибо, и тогда мы все обнимались и благодарили друг друга, все кивали головами, и стучались в благодарности лбами, и словно бы терлись носами, и снова выпивали за это. И так-так-брык, говорил другой, и опять его все благодарили, и он благодарил всех, и каждый благодарил за то, что другой ему благодарен, а потом за то, что ему благодарны, за то, что он благодарен. <...> И утюр-лю-лю, говорил я, и мы выпивали снова, и я был счастлив своим утю-рю-рю, таким же хорошим, как и так-так-так и так-так-брык моих друзей» [2, с. 148].

Смысл сказанного сокровенен и понятен только этим троим, и то в соответствующем состоянии, а со стороны слышится внесмысловое звуко сочетание, самое общее представление о форме сказанного: у первых двух – в чем-то схожая (поэтическая, стихотворная), только у одного – правильная, классическая («кушнеровская»), а у другого – неровная («горбовская»), с нарушениями принятых правил и приличий, как бы опрокидывающаяся; третье же высказывание – совершенно иное (прозаическое, но, должно быть, и не только поэтому)

Но, возможно, подразумевается и прямая отсылка, даже цитата – из стихотворения А. Кушнера «Выручает звездный тамбур...»:

Выручает звездный тамбур.

Век стоял и ехал там бы.

Тук-тук-тук да так-так-так,

Ты не плачь, не надо так...

А звуко сочетание «так-так-брык» – это, по-видимому, аллюзия на самое известное стихотворение Г. Горбовского, ставшее «народной» песней – «Фонарики» (1953):

Когда качаются фонарики ночные

*и темной улицей опасно вам ходить,
я из пивной иду,
я никого не жду,
я никого уже не в силах полюбить.*

*Мне дева ноги целовала, как шальная,
одна вдова со мной пропила отчий дом!
Ах, мой нахальный смех
всегда имел успех,
и моя юность пролетела кувырком!..*

Позже, в 1969 году, Горбовский посвятит Битову песню, в которой предскажет (или проанонсирует) написание битовского романа «Пушкинский дом», выразив в ней достаточно точно, *с пониманием*, если не суть, то его существенные свойства:

*Напишу роман огромный,
многотомный дом-роман.
Назову его нескромно,
скажем,- «Ложь».
Или – «Обман».
Будут в нём козявки-люди
драться, верить, пить вино.
Будет в нём рассказ о плуте.
Будет он, она, оно...
Будет пламенной идея
под названием – «Тщета».
Вот опомнюсь и затею –
настрочу томов полста.
Сам себе куплю в подарок
домик с бабушкой в окне.
А остатки гонорара
не пропью – снесу жене.*

Так вот, приятели пьянствуют (чего не чуждаются и их прототипы), образуя некое смысловое взаимопонимающее единство, и не замечают, что их инициалы образуют знаменательную советскую аббревиатуру: *КГБ*.

Допустим, что она не случайна. Возможно, автор специально подобрал собутыльников, чтобы возникла такая дразнящая ассоциация, которую легко можно счесть случайной. Но, может, ее неслучайность коренится и глубже, в самой действительности, и тогда это повод к иному, специфическому прочтению, выходящему за пределы литературного текста.

Но вернемся к литературе. Рассмотрим возможные версии, которые могли бы подтвердить неслучайность этих трех букв.

Предположение, что три пьющих персонажа являются агентами этой организации, «стукачами», кажется нелепым и невозможным – несмотря на проскользнувшую фразу в описании их совместного пьянства: «и стукались в благодарности лбами» [2, с. 148]. Скорее наоборот: все трое – объект наблюдения, источник инакомыслия и антигосударственной крамолы. Хотя,

рассуждая строго и юридически, и наоборот не выходит: не набирается у всех троих достаточно опасного, подрывающего устои идеологического криминала. Опять же, скорее наоборот: все трое – по сути, которая не сразу проявилась, - «государственники», т.е. мыслящие широко, исторически и в интересах своего государства. И в этом смысле они – действительный, настоящий, соответствующий своему прямому назначению «комитет государственной безопасности».

Примечательно (и доказательно), что все трое не только не числились среди явных диссидентов, но, напротив, подвергались с их стороны осуждению за конформизм и лояльное отношение к власти.

Например, С. Гозиас в «Голубой Лагуне» представляет поведенческие метаморфозы Горбовского как смерть поэта: «Русский поэт Глеб Горбовский незаметно скончался в конце 60-х годов XX-го столетия, но член союза советских писателей Глеб Яковлевич Горбовский продолжает славное проживание в Ленинграде на Васильевском острове...» [3].

Русский поэт Кушнер «скончался» для литературного андеграунда в начале 90-х, когда подписал «Письмо сорока двух» (1993), а русский писатель Битов – уже в XXI веке, в 2009 году, когда надписал президенту В. Путину свою книгу: «Командиру от рядового...».

Впрочем, Битов никогда и не был диссидентом, как он не раз о себе говорил, - в том смысле, что никогда открыто не боролся с режимом. Но «диссидент» - значит «инакомыслящий», и в самом его отстаивании права на свою инаковость заключалась борьба, может быть, не менее действенная, чем демонстративное противодействие системе. Недаром же он обозначил свои записки как «*дневник единоборца*».

Словно подтверждая наши догадки и домыслы, по крайней мере, наше подозрения в авторском «инакомыслии», в следующем фрагменте повествователь замечает за собой: «Сочинение мое выходит из-под надзора...» [2, с. 149].

Комментирует происшедшую перемену интонации: «Гон трагической умудренности и вселенского абстрагирования сменился соображениями более частными и элегическими, последние страницы в городе – уже вовсе элегия» [2, с. 149]. Это о пьянке с друзьями Г. и К. А повествуя о писательской среде, он говорит о своей инородности, *инакомыслии* («мне кажется, я стою, и мыслю я не то и не так...» [2, с.150]), и не только по отношению к официальной идеологии, но и по отношению к неофициальным писателям, используя для большей выразительности *дантовские* аллюзии: «И обнаруживаю потом, после нескольких встреч и разговоров, когда у меня уже начинает звенеть и кружиться голова, что я в чем-то очень ошибаюсь, вижу мир как-то совсем не так, как видят его все, и, главное, совершенно неправильно ориентируюсь. Что я заблудился в этом литературном лесу...» [2, с. 149].

Соответственно, город (понятно, что речь идет о Ленинграде, хотя, разумеется, это и символ, и обобщение) тоже предстает в дантовском, inferнальном значении – как ад на земле, адское место, невозможное для нормальной жизни: «Город теперь окончательно делает меня больным. Я в нем

простужаюсь. Я в нем задыхаюсь. Я в нем начинаю ненавидеть. Я в нем жить не могу. И без него жить не могу» [2, с. 149].

Собственный, внутренний мир и мир внешний, советский осознаются им как противоположности, как антимир: после общения с современниками и соплеменниками у героя возникает чувство, что он находится «не в том месте», и что «время сейчас совсем другое», и сам он «не тот» [2, с. 149].

И тут повествователь снова чувствует потребность в смене интонации – с элегической на саркастическую, сатирическую. Мысль о *смерти автора*, которую можно понимать литературно, фигурально, дантовски или литературоведчески, концептуально, бартовски, Битов излагает синтетически, битовски, соединяя литературу и литературоведение, литературу и жизнь.

Крайняя абстрактность первых записей сменяется крайней конкретностью, доходящей в «Открытом письме» до памфлетности и переходу на личности, пусть и не названные поименно. Повествователь резкими чертами обрисовывает контуры литературной жизни Ленинграда начала 60-х, фиксируя фигуры, на его взгляд, наиболее значительные или характерные и обозначая их инициалами.

Содержание письма – описание литературной среды, от которой автор дистанцировался и потому был как бы похоронен коллегами. Смысл же письма: сообщение, что он жив. Возможно, в этом итоговая суть вообще всего повествования, оснащенного многослойными философскими и теоретико-литературными рассуждениями.

Возможно, в этом противостоянии слишком много личного, уязвленного и потому, может быть, несправедливого, однако одиночество художника – это скорее правило, чем исключение, обозначение истинных масштабов творческой личности, будь то Пушкин («Ты царь: живи один...») или упоминаемые в этом фрагменте Толстой и Достоевский.

Открытое письмо открывается фразами, смысл которых, хоть и понятен, но недостаточно открыт из-за сокрытости фамилий: «Вообще-то все только тем и занимаются, что хоронят меня. Даже моя **жена**, даже **М. Д.** Не говоря о таких опытных похоронщиках, как **Р.** и **Д.**, хотя эти-то двое очень разные гробовщики» [2, с. 151].

«**Жена**» - поскольку речь идет о невымышленном писателе – тоже невымышленная и потому большого секрета не представляет: это **Инга Петкевич** (р. 1935), тоже писатель и, по оценке мужа, «небывалый и сильный писатель».

М. Д. – **Майя Данини**. Забытый автор, однако, как утверждает Д. Быков, незаслуженно. Р.А. Зернова вспоминает: «Ее первые рассказы меня поразили. Не сюжетами, не картинками, не «образами», а речью. Авторской речью, говором персонажей. Подлинность интонации — и чуждость ее. Так не говорили в книжках, так не говорили вокруг меня, так говорил другой, незнакомый мне клан, семейный клан, которого в литературе еще не было...» [4].

А вот кто такие **Р.** и **Д.**, надо поразмыслить. Повествователь называет их *опытными гробовщиками*, отсылая читательское воображение к пушкинскому сюжету. Отсылка мало что дает для идентификации этих личностей, однако

само определение достаточно информативно: «*опытные*» - значит, более старшего, чем герой, возраста; «*гробовщики*» - значит, те, кто специфически влияет на литературную жизнь, вынося «смертные приговоры» литераторам. Это могут быть литературные критики, но поскольку «приговоры» известных критиков в условиях советской литературной действительности имели обратный эффект, то, вернее всего, это руководители литературных объединений.

Молодой Битов, по воспоминаниям, был вхож, по меньшей мере, в два ленинградские лито, которые в 60-е годы были и самыми влиятельными.

Одно – более официальное, потому что руководил им ответственный секретарь Комиссии по работе с молодыми литераторами при Ленинградском отделении союза писателей Глеб Сергеевич Семенов (1918-1982).

Другое – более богемное, которое возглавлял Давид Яковлевич Дар (1910-1880).

Оба руководителя – солидного возраста, харизматичны и по своему значению могли бы составить в тексте Битова концептуальную пару, однако их инициалы – С. и Д., а не Р. и Д.

Значит, нужно вчитаться в характеристики этих загадочных Д. и Р. более внимательно.

«Ну, Д.-то вообще весь понятен, что-нибудь в таком стиле, что Битов кончится, как только утихнет у него сексуальное расстройство, или что Битов зазнался и заелся и не сможет писать от ожирения, или что Битова задавит своим творчеством жена-писатель. Это все понятно у Д., который все причины с рвением первоклассника отыскивает в патологии, и те три или четыре причинки, по которым считает, что пишет сам, рассматривает распространяющимися на все человечество. Поэтому ему, конечно же, непонятно, как может писать человек, если он не низкого роста, не урод, и не еврей, и женщины его любят, как может писать человек, столь внешне не похожий на низенького уродца-жида, которого женщины не любят, то есть на него самого» [2, с. 151].

Критерии литературной критики, национальность, непривлекательная внешность (последнее может быть субъективно) – вот черты Д., по которым нам предстоит его идентифицировать.

Другой описан не так желчно, но тоже ядовито: «Р. же хоронит по гораздо более многочисленным и заплетенным причинам, хотя, надо сказать, хоронит с той же протестантской простотой... <...> Скажем хотя бы так, что этот человек, несмотря на свой ум и талант, а может, и по свойствам своего ума и таланта, органически не способен видеть самого себя и не способен к общению, вещи, самой для него необходимой, непостоянен потому, и потому же никогда не сознается себе ни в одном своем естественном помысле, принявшем неблагоприятное выражение, и сознание непостоянства своего всегда отодвигает от себя, объяснив это вдруг открывшимся ему несовершенством объекта бывшей любви и нынешнего непостоянства. Я не знаю ни одного человека из числа бывших близкими ему, которого бы он не чернил в ту же минуту или, и это уже свидетельствует о действительно выдающихся качествах объекта, минутой спустя» [2, с. 151].

Сказано сложновато, даже витиевато, можно было бы сказать проще, но проще выглядело бы невыигрышно для автора-героя-повествователя: например, сказать, что этот Р. сначала похвалил его, а потом передумал.

«Протестантская простота», объединяющая этих персонажей, отчасти объясняет причину авторского негодования: они напоминают ему ту добрую старушку, которая из наилучших побуждений подбросила хворост в костер казнимого еретика.

И вдруг, после таких характеристик и обвинений, автор признается в любви к этим людям. В любви, которая выдержала испытания несправедливостью и непостоянством. И хотя в это не очень-то верится, но приходится тоже принять во внимание, а заодно и еще несколько дополнительных черточек: «...я действительно люблю их нежно. И Д., с его одесскими штучками, и Р., с его разночинной подлостью» [2, с. 152].

Несмотря на авторскую любовь, выражение этой любви слишком уж нелестное, поэтому, кто бы ни были эти прототипы, автор не стал бы слишком прямо указывать на них. Нет ли здесь двойной кодировки? Если есть, то она должна быть тоже единообразная, симметричная и такая же концептуально значимая.

Разгадка находится неожиданно просто – стоит лишь обратиться к подлинным фамилиям этих литературных мэтров: Г.С. Семенов – *Деген*, а Д.Я. Дар – *Рывкин*, т.е. Д. и Р.

Подтвердить верность наших умозаключений трудно – фигуры легендарные, а дела прошлые, и сам автор вряд ли станет разрушать легенды. А легенды благостны: в биографических справочниках почти непременно указывается, что еще студентом А. Битов пришел к Г. Семенову в его замечательное объединение, а вышел из него замечательным писателем, и не он один – так же поэты Владимир Британишский, Леонид Агеев, Александр Городницкий, Олег Тарутин, Лидия Гладкая, Елена Кумпан, Виктор Соснора, Татьяна Галушко, Нонна Слепакова, Наталья Карпова, Глеб Горбовский, Александр Кушнер и др.

Действительные отношения между «учителем» и «учениками» теперь подзабыты или не вписываются в жанр воспоминаний, а если есть результат, то уже не важно, благодаря или вопреки. О том, что не все было в этих отношениях идиллично и педагогично, можно судить по отдельным сдержанным суждениям, например, Е. Рейна: «...самой могущественной была группа Глеба Семенова, собранная им при Горном институте. Но что-то у нас с ними не склеивалось. Во-первых, Глеб Семенов, из которого сейчас делают святого, был довольно жестким человеком и любил только своих» [5].

Еще труднее реконструировать взаимоотношения с Даром-Ривкиным. Но кое-какие черты все же можно воспроизвести – ретроспективно и гипотетически. Уже находясь в Израиле, Д. Дар призывал *избить* С. Довлатова за неуважительное отношение к некоторым ленинградским литераторам, попавшим ему под перо. Страшно вообразить, какого наказания удостоился бы А. Битов за его «Открытое письмо», если бы оно было действительно «открытым». Но «письмо», как и содержащие его «Записки из-за угла», было опубликовано уже после смерти Д. Дара.

Однако примечательно, и это тоже характерологично, что в объяснительной записке Д. Дара, написанной в тоне шутливо-снисходительной капитуляции, рядом с Довлатовым оказывается именно Битов.

Еще примечательнее и заслуживает отдельного объяснения автохарактеристика Д. Дара, тоже в письме к Довлатову и по отношению к нему, которая почти в точности совпадает с характеристикой, данной ему Битовым, - те же «три причинки», предопределяющие его жизнь и творчество, и литературную критику. Скорее всего, эта автохарактеристика уже произносилась вслух, и не раз, и в таком случае резкая личная неприязнь к персонажу, похожему на Д. Дара, выраженная в «Записках» Битова, предстает как неличная и не неприязнь, а как констатация и фиксация одной из характерных черт ленинградской литературной мифологемы.

Далее, рассказывая об одном действительном «похоронщике», т.е. организаторе писательских похорон, повествователь обрушивает на читателя град инициалов: «С., скажут ему. С.? – скажет он, – это какой, у нас их три. Ах, **К.** – рост 4, полнота 3. Молодыми, говорят, он не интересуется, не ценит, не замечает. А они ведь растут, молодые... Наверно, думает, до пенсии годика два осталось, плодово-ягодный участочек неподалеку, за кладбищем третья остановка, развел. А зря он молодых недооценивает. Вот и у **Ш.** инфаркт был, и у **Г.** – спазм, и у **Е.** – запой, и у **В.** – половое бессилие, а у **А.** – разжижение мозгов» [2, с. 152].

Только не надо пытаться искать этих литераторов среди ленинградских знакомых Битова – это московский град, для того и затеян весь этот разговор об устройтеле похорон *в Москве*.

Три **С.** – это, надо полагать, три Смирновых – маститых литератора, занимавших в 60-е годы высокие места в официальной литературной иерархии:

Смирнов Василий Александрович (1905 – 1979) – прозаик, автор романов о деревне «Гарь» (1927), «Сыновья» (1940), «Открытие мира» (1947-1973); в 1960-1965 гг. – редактор журнала «Дружба народов»;

Смирнов Сергей Сергеевич (1915 – 1976) – прозаик, автор книг о войне – «Брестская крепость» (1957, 1964); в 1959-1960 гг. – главный редактор «Литературной газеты»;

Смирнов Сергей Васильевич (1912 – 1993) – поэт, автор 8 стихотворных сборников; проводил семинары в Литературном институте, был членом редколлегии журналов «Крокодил» и «Москва».

К. – это **Кочетов Всеволод Анисимович** (1912 – 1973), прозаик, автор романов «Журбины» (1952), «Братья Ершовы» (1958), «Чего же ты хочешь?» (1969) и др.; был секретарем ленинградского отделения Союза писателей (1953-1955) и членом правления СП СССР (с 1954 г.), главный редактор «Литературной газеты» (1955-1959) и, что особенно значимо, журнала «Октябрь» (с 1961 г.) – главного литературного оппонента либерального («оттепельного») «Нового мира», что и выразилось в его игнорировании «молодых».

А «молодые» - это лидеры московской поэзии, впоследствии названной «эстрадной»:

Е. – **Евгений Евтушенко** (р. 1932);

В. – Андрей Вознесенский (1933 – 2010);

А. – Белла Ахмадулина (1937 – 2010).

Менее очевидны две другие буквы. Но можно предположить, кто мог бы составить с уже названными общий ряд.

Г. – это может быть молодой литературный соперник «эстрадников», лидер литературной группы «СМОГ» **Леонид Губанов (1946 – 1983).**

Ш. – возможно, **Геннадий Шпаликов (1937 – 1974),** поэт, кинорежиссер, киносценарист, весьма популярный в начале 60-х.

Взаимоотношения ленинградских и московских гениев в «Записках» Битова поляризованы, но не конкретизированы. Для выражения авторской позиции «внеаходимости» по отношению к литературному процессу их противостояние не принципиально. Тем не менее, москвичи собраны в отдельную инициальную группу и тем самым отделены и обособлены от тех, кого автор считает своими. В подтексте повествования (и в памяти автора) остались случаи, которые могли бы служить его метатекстуальным сопровождением. Например, история, рассказанная Битовым, о встрече Евгения Евтушенко и Виктора Голявкина: «...история была такая: приехал «больше чем поэт» в Ленинград, он был уже прославлен, ходил в гениях в Москве, слава у него была всесоюзная, а Голявкин был гений местного значения, его не печатали, он был известен в кругах. Ну, московский гений сразу поинтересовался, кто в Ленинграде гений. И щедро, со своей патриаршей московской вершины, навестил этого никому еще не известного гения, проживающего в общежитии Академии художеств» [6, с. 121]. Закончилась этот литературный саммит, естественно, мордобитием.

Подобный анекдотический случай, как передает молва в изложении С. Довлатова, произошел и с самим Битовым: «В молодости Битов держался агрессивно. Особенно в нетрезвом состоянии. И как-то раз он ударил поэта Вознесенского. Это был уже не первый случай такого рода. Битова привлекли к товарищескому суду. Плохи были его дела. И тогда Битов произнес речь. Он сказал:

- Выслушайте меня и примите объективное решение. Только сначала выслушайте, как было дело. Я расскажу, как это случилось, и тогда вы поймете меня. А следовательно – простите. Потому что я не виноват. И сейчас это всем будет ясно. Главное, выслушайте, как было дело.

- Ну, и как было дело? – поинтересовались судьи.

- Дело было так. Захожу в «Континенталь». Стоит Андрей Вознесенский. А теперь ответьте, - воскликнул Битов, - мог ли я не дать ему по физиономии?!» [7].

Для самого Битова московско-питерская дихотомия русской литературы разрешилась своеобразно: он стал жить в двух столицах, курсируя между ними и преломляя в себе их культурно-исторические проекции. Но это будет позже, а в 1963 году он оказался как бы на границе петербургского текста, находясь одновременно и внутри, и вне его.

В заключительной части «Открытого письма» Д. и Р. снова появляются – приходят во сне к герою. Правда, герой просит Р. (т.е. Дара) больше ему не сниться. А то приснился – и руки не подал. А за ним и другие. Герой

недоумевают: «за что?» - но перед сном, словно случайно, проговаривает, дистанцируясь: «Даром, что ли, я пишу...» [2, с. 156].

Во сне Д. (т.е. Семенов) объясняет герою, почему они его «похоронили»: «Мы, говорит он, вперед ушли, мы литературу мысли создаем, новая система координат у нас, информация-фуяция, а у тебя система координат старая, ты к нам не подмазывайся, ты все чувствешки да оощеньица, ты мертвый уже...» [2, с. 157].

Объяснения парадоксальны: автор «мертв», потому что «чувствует» и «ощущает». Такова логика *литературного прогресса*. Но автор, кажется, и не спешит обновлять свою «систему координат». В начальных фрагментах своих «Записок» он показал, что в состоянии писать интеллектуальную прозу, но в «открытом письме», обращенном к литераторам-интеллектуалам, дает волю своим «чувствам» и «ощущениям».

Этих интеллектуалов, идущих впереди процесса, как выясняется, *трое* – кроме Д. и Р., называется еще некто **Б.И.**: «...трое нас пока всего, я, да Б.И., да Р. еще» [2, с. 157].

Может, Б.И. – это «Бродский Иосиф»? Но тогда Р. – «Рейн», а Д. – кто, «Довлатов»? Допустим, интеллектуалы, но какие из них «гробовщики», тем более «опытные»?.. Нет, это должна быть фигура, равнозначная руководителям лито и в то же время почему-то не сразу включаемая в один с ними ряд. Возможно, потому, что этот Б.И. хоть и «интеллектуал», но не «гробовщик».

Такая фигура была в ленинградском литературном контексте: прозаик и философ, редактор самиздатского журнала «Часы» (1976-1990) **Борис Иванов** (р. 1928).

Автор заочно полемизирует с этими тремя интеллектуалами, однако его письмо адресовано не им, а – **Р.Г.** Конечно, это не Расул Гамзатов. С большой долей вероятности можно утверждать, что это **Рид Грачев** (1935-2004) – по разным свидетельствам, личность незаурядная, многообещавшая, где-то даже центральная, а иного адресата Битов и не стал бы избирать.

Напрямую обращается к нему автор письма только однажды, но это обращение особое, неожиданно серьезное, устало-доверительное, выражающее скорее их единство, чем различия и несходства: «Как жить-то дальше, Р. ..? Ты, конечно, скажешь, как. Так и так. А я это, оказывается, и сам знаю» [2, 157].

Этот ответ – как жить – остается неразъясненным. Жанр дневника не предполагает разъяснение того, что пишущему и так понятно. Но отчего печаль? Оттого, что ответ знают оба, но только один из них ему соответствует, и этот один – не автор? Или ответ таков, что лучше ему не следовать? Судьба Рида Грачева отчасти проясняет эти глубоко внутренние рефлексии.

Позже (в 1991 году) Битов напишет о нем: «...Рид Грачев вспыхнул внезапно, звезда первой величины, в 1960-м. Шло традиционное в Ленинграде совещание молодых писателей Северо-Запада. Благожелательно и осторожно провозглашались наши таланты: молодой, неопытный, перспективный, подающий надежды... Одна лишь Вера Панова, со свойственной ей строгостью и решительностью первой леди ленинградской писательской организации, объявила Рида Грачева талантом бесспорным, зрелым, надеждой всей русской литературы. Мы смотрели на него с ревностью и восхищением...» [6, с. 435].

Оценка Веры Пановой в историко-литературном подтексте «Записок из-за угла» оказывается и сюжетной – между двумя Р., поскольку ее муж – тот самый Д.Я. Дар.

В очерке, посвященном Р. Грачеву, Битов, не ссылаясь на свои «Записки», тем не менее, как бы продолжает их или, во всяком случае, дает пространный и выразительный комментарий своему неназванному персонажу – возможно, даже протагонисту: «Во внешнем его облике странно сочетались ребячливость и значительность. Посмотришь – подросток, не ходит, а прыгает, как воробей, однако с чувством собственного достоинства. На фотографиях, однако, выходил то похожим на молодого Горького, то на зрелого Достоевского. Воспитанник детдома для одаренных, он перегнал нас, несирот, в образовании: рисовал, музицировал, переводил с французского. И мыслил безостановочно. <...> Он мыслил раньше, чем мы задумались» [6, с. 436].

«Как жить?» - спрашивает у него автор. А вот как – отвечает он, сжигая свою книгу. Об этом Битов хорошо помнит и считает должным рассказать. Он рассказывает, как на короткое время соединились и как рассоединились их судьбы: «К 62-му слава его среди нас была безмерна, он был автором уже целого тома вполне классических сочинений. Наши старшие доброжелатели нас не оставляли, и, под их давлением, наши книги, его и моя, были включены в план «Советского писателя». Рид, однако, настаивал на полном томе своих сочинений. <...> Рид не уступал и предпочел развести костер из своего тома, чем выпускать непредставительную книжечку из «возможного» [6, с. 436].

Вопрос «Как жить?» остается открытым. Гамлетовский вопрос. Подчиниться системе или не уступать ей и погибнуть в неравном противостоянии? Судьба Битова вроде бы показывает, что возможен и третий путь: уступая системе в неглавном, в непринципиальном, в конце концов выжить и победить. Однако сам писатель предпочитает говорить только о двух путях, видя в них трагическую развилку эпохи: «Не повезло нам, а не ему. Что было бы, если бы его напечатали для всех и вовремя? Он мыслил раньше, чем мы задумались. Стань Грачев того значения, которого был в 62-м, - другое бы все было. Чья то вина – системы, наша, его, моя? Чуть ли не Божья» [6, с. 436].

Битов деликатно умалчивает о личной драме Р. Грачева – об изощренном предательстве жены и друга, о попытках суицида, о психиатрических больницах. Но эта цепочка личных обстоятельств – часть общей цепи причин и следствий, явных и неявных, составляющей предмет авторских размышлений.

На следующий день, дописывая «открытое письмо», автор изменяет тему, тональность и адресата, теперь это ответом на письмо читателя **В.К.** из Таганрога (инициалы тут же раскрываются – это некто Владимир Кроха). Читатель задает автору наивные, но естественные читательские вопросы: как начал писать, «что послужило толчком»? какие темы волнуют? о чем он думает, когда пишет? какие чувства вызывает у него «работа над словом»?

Автор признается честно, какие это чувства: *скука* и *тоска*.

Отвечает и на другие вопросы – показывая, как возникает фраза, как она связана с другими, из которых вытягивается и плетется текст. Это ответ и писателям-интеллектуалам, и поэтам-харизматикам, и всем, кто ожидает от автора чего-то своего, а не того, что является неожиданностью и открытием для

самого пишущего: «...я вдруг ощутил запах пыли. Острый такой, как бывает, когда ее на дороге первыми гвоздями дождя прибывает. Откуда, думаю? И сразу фразочка-светлячок: «И что это мне все пылью пахнет?» И за ней, неразделенные, сомкнутые, шевелятся другие фразочки, и одна уже делает шаг вперед, чтобы встать рядом с первой, и в остальных, я их еще не различаю, но угадываю некую готовность выявиться в определенной последовательности и образовать целый связный отрывок, который начинался бы: «Что-то мне все пылью пахнет?» [2, с. 159].

Такой текст – словесное продолжение и превращение природной реальности, запах пыли становится фразой о запахе пыли или, точнее, передающей запах пыли. Но еще важнее, что эта фраза излучает некий *свет* – это «фразочка-светлячок», которая не только что-то отражает, но и что-то содержит в себе, образуя особую, свою реальность.

Показав читателю, как возникает настоящий литературный текст и что такое подлинное творчество, повествователь обращается к действительности, пытаясь наглядно представить современное состояние отечественной литературы. Начинает с себя.

Собственное творчество – во всяком случае, ожидаемое от него – представляется ему *пионерским*. Не в первоначальном значении этого слова, не в смысле первенства и новаторства, как, быть может, автору хотелось бы, а в советском значении – как литература, предназначенная или пригодная для воспитания молодого поколения, в духе коммунистических идеалов и т.д. Написать такую книгу – значит, попасть в школьный учебник, в современные классики. Соблазн большой. Но автор не торопится, что-то его останавливает. Что-то ему в этом чувствуется недостойное его деятельности, меркантильное, продажное. И он прямо говорит, как называется эта продажа себя: *проституция*. И на две страницы разворачивает эту метафору.

Затем, для полноты и завершения картины, повествователь использует еще одну живописную метафору – баню. Где все равны, когда раздеты, однако и здесь есть различия, не имеющие, казалось бы, отношения к телам, – шайки, образующие вокруг себя небольшие группки, объединения, «шайки», только уже в другом значении этого слова. Казалось бы, удивляется повествователь, на шайках нет знаков отличия, и с удивлением же замечает: нет, есть!

«Но нет, каждая шайка особнячком, у каждой, как бы низко ни находилась шайка, в глазах остальных шаек, есть свои корифеи и свои подонки, и каждый играет в благородство, в служение, и все возмущаются вещами обратными: подлостью и услужением – основным своим делом: накрылся шайкой – и тютю!» [2, с. 163].

Далее повествователь уже без метафор говорит о двух литературных «кастах», но не спешит присоединиться ни к одной из них, не видя между ними принципиальных различий. А ведь различия есть, и еще какие! Две «касты», о которых речь, это литературные группировки, объединившиеся в начале 60-х гг. вокруг журналов («шаек») «Октябрь» и «Новый мир». Называются, без сокращений и без пиетета, фамилии «главарей» – Кочетов (главный редактор «Октября»), Солженицын (главный автор «Нового мира») и Эренбург (главный провозвестник «Оттепели» - судя по названию его повести). Оба стана

трактуют свое противостояние как борьбу светлых и темных начал, себя считая, естественно, светлой, а противника – темной силой. Но автор, исходя из каких-то более общих соображений, называет обе касты «инфернальными»: «...бродят разговоры о двух инфернальных кастах, это божества, их и не видел никто, только имена выскакивают, как имена апостолов: это воплощения мечты, ее два полюса, тень без света и свет без тени: Кочетов, и Солженицын, и Эренбург – потолочник – между ними. Я тру лоб, и отгоняю, это мираж, бред, так нельзя... но как мне мерещится временами, что это одно и то же» [2, с. 163].

Взамен двоичной, черно-белой дифференциации автор предлагает свою, исключительно «инфернальную», разделенную, как можно догадаться, на «круги» (или это дифференциация во времени, стадийность падения?):

(а) наивные: «Ходят мальчики и девочки и еще не знают, чем они торгуют» [2, с. 164];

(б) будущие эмигранты: «...ходят демонические юноши, уже почувствовав свой горелый запах, давно решившие: бежать, бежать! – и все не бегут» [2, с. 164];

(в) циники: «ходят упитанные циники, машины, которым все равно» [2, с. 164];

(г) либералы: «...ходят либералы, держат в руке нежный прутик и все отмахиваются, и все им кажется, как отмахнутся очередной раз, что зацветет их прутик: теория пятаков, теория малых дел, теория профессионализма, теория мыльных пузырей, - и обнимаются они с советской диалектикой: лучше меньше да лучше, период легальный и период нелегальный, - все-то они носители, все-то они хранители, словно люди, не знающие спичек, словно жрецы, хранители огня, носят в корзинке, в полевой сумке, носят в портфелях Камю и Кафку и все не поджигают...» [2, с. 164].

Писатели-либералы, в свою очередь, подразделяются на три разновидности, в зависимости от того, где они носят свой «огонь»:

(г1) «в корзинке» - деревенская проза (ко времени написания «Записок» уже заявили о себе Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Шукшин);

(г2) «в полевой сумке» - военная проза (В. Некрасов, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, В. Богомолов, В. Быков);

(г3) «в портфелях» - интеллектуальная/городская проза (Ю. Трифонов, сам А. Битов).

Можно назвать некоторых будущих писателей-эмигрантов, из тех, кого впоследствии назвал сам Битов, - чей отъезд он считал значимой потерей для страны, равнозначной смерти (почему-то их эмиграция, добровольная или вынужденная, приходится на 1974 и 1980 годы): В. Некрасов (1974), Л. Копелев (1980), Н. Коржавин (1974), Ф. Горенштейн (1980), В. Аксенов (1980), В. Войнович (1980), А. Галич (1974) [6, с. 426].

«Циников» - не сочтешь. «Наивных» - тем более.

И все это – «Inferno», «Ад». И все это – только первые четыре круга.

Косвенным подтверждением, что повествователь держал в голове дантовскую конструкцию Ада и соотносил с ней свою, служат внешние и как бы несущественные характеристики писателей-грешников: например, почему

циники «упитанные»? По-видимому, это приглашение соотнести и продолжить:

У Данте:

1-й круг: некрещеные младенцы,
добродетельные нехристиане

2-й круг: сладострастники, блудники юноши,
решившие бежать

3-й круг: чревоугодники,

4-й круг: скупцы и расточители

У Битова:

«мальчики и девочки»,
не ведающие, что творят

(тема измены, блуждания)

«упитанные»

теории «пятак», «малых
дел», «хранители»
того, что должно стать
общим достоянием

Количество пишущих растет, но не переходит в качество, не становится *классикой литературы* – вопреки учению «классиков революции»: «а качества нет как нет. И не будет. И не надо! – как говорит Г. Г., и все жмурятся, и все как будто не продаются» [2, с. 164].

Г. Г. – возможно, Глеб Горбовский.

Далее повествователь рассуждает о сложно-утонченной дифференциации степени падения: «Например, ты спишь с двадцатью, а я всего с пятнадцатью, я – порядочная, а ты нет». И здесь же следуют дополнительные подтверждения дантовской аллюзии: «Есть порядочный слой и есть непорядочные слои. Но в каждом непорядочном слое есть свои непорядочные и порядочные, свои прогрессивные и свои реакционные. <...> Мы пользуемся их, попадая на дно из слоя в слой» [2, с. 164].

Свой «пионерский» текст повествователь на этот раз не написал – написался тот, который перед читателем.

Таким образом, писательские инициалы в «Записках из-за угла» – это своеобразный код, который можно не пытаться разгадать – общий смысл ясен и без декодировки, без называния фамилий и обращения к личностям. Кодировка сдерживает ассоциации и воображение читателя в обозначенных смысловых границах, побуждая к углубленному, философскому пониманию, не снижающему уровень предыдущих фрагментов. Только при условии соблюдения этих направляющих границ можно попытаться посмотреть шире, выйти за границы, обратившись к той реальности, которая стала темой, поводом и материалом для художественных обобщений и рефлексий, – проще говоря, перейти от литературы к жизни, при том, что эта жизнь – литературная.

Инициалы – это ключи, которые оставлены в дверях. Нужно только повернуть ключ и войти. Конечно, возможны ошибки, разночтения. В этих

случаях открывающиеся значения окажутся несовпадающими с основным смыслом произведения, обнаруживая свою ошибочность. Зато хотя бы одна открытая взаимосвязь с жизненной реальностью становится отдельным смысловым каналом, размыкающим произведение и наполняющим его многообразным историко-литературным содержанием.

Литература

1. Битов А.Г. Неизбежность ненаписанного / А.Г. Битов. – М.: «Вагриус», 1999. – 590 с.
2. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. I. Петроградская сторона / А.Г.Битов. – Харьков: Фолио; Москва: ТКО АСТ, 1996. – 382 с.
3. Гозиас С. Несколько слов о Глебе Горбовском [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://kkk-bluelagoon.nm.ru/tom5a/gorbovsky.htm>
4. Зернова Р. Дачные соседи / Руфь Зернова // Нева. – 2005. - №10 [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/neva/2005/10/zer6-pr.html>
5. Евгений Рейн: «Мне скучно без Бродского и Довлатова» / интервью Н. Крыщука // Еженедельник «Дело». – 19.01.2004/Режим доступа: <http://www.idelo.ru/309/25.html>
6. Битов А. Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства / А.Г.Битов. – Владивосток. Альманах «Рубеж», 2007. – 528 с.
7. Довлатов С. Бывальщина [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.deol.ru/culture/humor/dovlat.htm>

Нарбекова Оксана Владимировна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

«Все как ничто» - трансформация сознания и жизни человека общества потребления в романе Олега Сивуна «Бренд»

Аннотация. В статье рассматривается поп-арт роман О. Сивуна «Бренд». Обращается внимание на структуру романа, на личность героя. Исследуется влияние различных брендов на человека общества потребления. Делается акцент на том, что человек, подчиняя свое существование брендам, постоянно подражая кому-то, копируя кого-то, растрчивает себя, теряет свою индивидуальность. Жизнь общества и индивида превращается в конвейер. Меняются ценности. Подчеркивается, что через трансформацию сознания человека происходит перекодировка культурных кодов.

Ключевые слова: бренд, копия, сикюлякр, потребление, искусственность, конвейер, самобытность, культурный код, перекодировка.

Молодой петербургский писатель Олег Сивун стал популярен, можно сказать, в одночасье: после выхода его поп-арт романа «Бренд» в журнале «Новый мир». В 2009 году роман получил Пушкинскую премию. Нельзя сказать, что роман вызвал шквал критических статей, но литературные критики не могли не уделить внимание необычному и по форме, и по содержанию произведению. Роман состоит из 26 глав, каждая из которых «привязана» к латинскому алфавиту – от A до Z - и посвящена какому-то известному бренду: Andy Warhol, Barbie, Ikea, McDonalds, D&G, Nokia, Sony, Coca-Cola, Putin и другим. Каждая глава начинается с цитаты, содержит разделы Punktum, где дается сжатая информация о бренде, Punktum – раскрывающая отношение героя к бренду: нравится ли, любит ли, носит ли, читает ли, смотрит ли, ест ли и т. д.; далее идет название подходящего, по мысли героя, саундтрека и в завершение в качестве Bonusa - сценарий рекламного ролика. Начиная роман с бренда «Andy Warhol», Сивун в общем-то во многом и отталкивается от него, от его труда «Философия Энди Уорхола. От А до Б и снова назад», тоже построенного по принципу «путешествия», только не брендов, а явлений жизни – любви, работы, славы, атмосферы и т.д. В каждой главе автор размышляет над тем или иным явлением, обязательно пропуская все через призму как собственного восприятия, так и требований и ожиданий текущего момента. Сивун идет дальше Уорхола, этого певца Ничто: «Ничто – это всегда стильно. Всегда в хорошем вкусе... Ничто не утомляет... Ничто не доставляет огорчений... Жизнь – это Ничто». [9:123]. Сивун, высказываясь о своем романе, отмечает, что «в некотором роде это книга обо всем: все как ничто»[8], но, помимо этого, «книга Сивуна - ...словесное воплощение визуальных опытов Энди Уорхола» [3].

Итак, наша жизнь не просто и игра, это игра в мире брендов – торговых марок, повсюду окружающих обычного горожанина, подчиняющих себе, создающих особые правила и определяющих все существование, наполняя его неким особым смыслом, иллюзией причастности. Причастности не как ответственности за что-либо, за кого-либо в этом мире, потому что ты часть этого мира [4:187], а отношения к бренду как части этого бренда, причем, неважно, нравится ли он тебе или нет. Ты потребитель этого бренда, ты видишь и ощущаешь его ауру, ты сам эта аура, и это возводит тебя в особый ранг, потому так важно восприятие этого бренда другими: «Недавно одна компания заинтересовалась приобретением моей "ауры". Мои произведения им были не нужны. Они только говорили: "Нам нужна ваша аура"...Они были готовы заплатить большие деньги... Я думаю, аура – это то, что видно только другим людям, и они видят столько ауры, сколько захотят» [9:133-134]. «"Аура" вещи – главная тема романа» [1]. Потребление подчиняет образ жизни, становится ее целью и формирует сознание. Определяющая доминанта жизни - «брендовость» сознания.

Все повествование представляет собой своеобразную «исповедь» 27-летнего героя, не просто раскрывающегося перед читателем через роль брендов в его жизни, но и рисующего образ современного ему общества, по сути выносящего ему приговор. На первый взгляд, это достаточно инфантильный молодой человек, неглубокий, бесхитростный балабол, открыто, без стеснения выворачивающий себя наизнанку, сиккулякр: «Я абсолютно поверхностный человек, и я копирую поверхности. Я постоянно копирую чей-то стиль, чью-то манеру разговаривать, чью-то манеру одеваться, чью-то мимику и чьи-то жесты, у меня почти не осталось ничего своего» [7]. Однако его рефлексия и осведомленность в тех или иных областях свидетельствуют о том, что он отнюдь не примитивен, и его сентенции не умозрительны, как может показаться: «Герой хитрит, играя в нового простодушного, он противоречит сам себе, путается в показаниях...» [5], это герой «с двойным дном» [2]. Стоит отметить, правда, что ни симпатий, ни антипатий он не вызывает. Он и не пытается это сделать, у него нет такой задачи. Выступая в роли бесстрастного свидетеля жизни, констатируя действительность, он сам является ее сегодняшней константой. Примечательно, что герой сразу говорит о конвейере (это, конечно, не ново), но о конвейере эстетического. Все должно выглядеть красиво, быть привлекательным для глаз. Глянец, внешняя красота вытесняют красоту как таковую. Тут уместно вспомнить о двойственном характере красоты, о ее природе: о горней красоте, возвышающей человека, преображающей его, приближающей к Абсолюту, и призрачной, нарочито выставляющей себя напоказ, которая растворяет, при этом развращая в себе. Стираются между ними границы. «Я боюсь привыкнуть к красоте», - говорит герой. Но он уже не чувствует, не видит разницы между истинной красотой, волнующей струны души и внешней красотью: в восприятии вторая аннигилирует первую. Потому «...бедность обретает эстетическую форму», и возникает «очарование клошара» [7]. Навязываемый эстетизм рождает парадоксы: от очаровывающего блеска через пресыщенность к убогости жизни. Именно изобилие рождает пресыщение и скуку: «Скука – это когда не знаешь, что выбрать» [7]. Проблемы выбора, которую ставили во главу угла экзистенциалисты, изживает себя, поскольку человек не способен сам совершить выбор. То, что навязывается, то безапелляционно принимается. Нормой жизни становится конформизм. Ценности тоже создаются извне: сегодня одни – завтра другие, непреходящих нет. Особую роль играют, конечно, mass media - «эффект медиа продолжается постоянно» [7], и очередная красиво преподносимая глупость тоже становится частью тебя. Потому в моменты озарения и возникает антиномия: «Общество изобилия – это еще и общество тотального дефицита» [7]. Дефицита собственного «я», поскольку человек растрчивает себя, нивелирует, перестает быть самим собой, следуя условиям и условностям, бесконечно подражая кому-то, чему-то, но и это зачастую не под силу: «Я не могу даже раз и навсегда выбрать, кому подражать» [7].

Понимание механистичности существования не рождает желания, тем не менее, искать выход из этого замкнутого круга. Это удобно. Невозмутимость – норма жизни, что бы ни происходило. Вечное подражание – это привычное

явление эпохи сиккулякров, когда любой оригинал легко заменяется копией, и разницы между ними нет никакой. Куда важнее идеи, овладевающие умами, даже если те пусты, и известные имена, стоящие за этими идеями. Именно этим должны отличаться, по мысли героя, современные художники. Их произведения не обязательно слушать, смотреть или читать, можно просто знать идею, концепцию, чтобы все стало понятно. Искусство предлагает искусственность, но это не страшно. Более того, к искусственности надо привыкать с детства, она понятна, предсказуема, во всем идеальна – она Барби. Более пятидесяти лет назад началась не просто история куклы, началась новая эпоха. Эпоха модели идеального: идеальной девушки, успеха, личной жизни и т.д. Идеала, которым, с одной стороны, стремишься быть, а с другой – этот идеал должен быть рядом с тобой. Рядом с собой герой хочет видеть именно Барби, красиво сложенную женщину-куклу, у которой всегда хорошее настроение, она говорит общепринятые фразы, умеет молчать, знает себе данную ей другими цену, а главное, она не раздражает. Барби становится эталоном формирования личности, образа жизни и поведения, моделью идеального проецирования нашей жизни. Искусственные образы, искусственное поведение людей-манекенов не воспринимается таковым: «Homo sapiens мертв. Barbie-word».

Среди сложившихся ценностей времени, абсолютно условной, но атрибутивной является Coca-Cola. Она вызывает у героя особенный трепет, в ней какое-то таинство, с ней ассоциируются рождественские праздники. Предельно ясно, что Coca-Cola не имеет смысла, она бесполезна, абсолютно нефункциональна, но она популярна, массово востребована. Бессмысленность и пустота невероятным образом заполняют жизнь, доставляя удовольствие.

Среди всех глав, неожиданным образом обнажающих внутреннее «я» героя является глава «Esquire», посвященная мужскому глянцево-му журналу. Журнал «отражает современные тенденции культуры и общества»[7], это «сочетание моды, стиля и интеллекта»[7], в свое время в нем печатались известные американские авторы, такие как Хемингуэй и Скотт Фицджеральд. Верный своему амплу, герой в первую очередь говорит о рекламе глянцевых журналов, которую он всегда рассматривает. Он говорит о рекламе как о самом актуальном искусстве на сегодняшний день. «Все искусство превратилось в рекламу, реклама перестала быть низким жанром»[4:185]. Однако в «Esquire» реклама его не интересует, этот журнал в отличие от остальных глянцевых он читает. Его привлекают художественные рассказы. Чтение журнала для него – это своеобразный ритуал, когда он откладывает все книжки. Поспешно было бы назвать его интеллектуалом, но приоткрывается другая сторона его натуры, его двойственность, чтение литературы – один из источников его рефлексии, его аналитики. Потом мы увидим, что герой знаком и с Хаксли, и с Шатобрианом, и с Бегбедером. Для него очевидна ценность книги, новой или старой – неважно, тогда как прочитанный номер «Esquire» всегда выбрасывает, потому что будет следующий. Для него важна интеллектуальность статей «Esquire», хотя он и пытается избежать слишком заумных статей, как в журнале «Искусство кино» – он имеет определенно сложившееся представление и об этом журнале, рассчитанном на мозговую вибрацию читателя. Герой

постоянно, где-то безжалостно, где-то иронично подвергает рентгену самого себя, и для него любопытна полупсихоаналитическая рубрика «Esquire» «Правила жизни», в стиле которой он создает свои «Правила жизни» в виде дневника за год. Если первым предложением непременно является «В начале месяца я купил журнал "Esquire"», то потом это привычный поток сознания о потреблении, о модных ритуалах, о любви, о своих отрицательных качествах. Но за этим во многом ироничным по отношению к себе дневниковым текстом мы видим одинокого человека, понимающего это, решающего эту проблему по-своему: заводит кота; мы видим равнодушного человека: «...всех умерших в русских больницах можно назвать мучениками. Они достойны канонизации...»[7].

Ирония героя не столько констатирующая, сколько горькая звучит и в его эссе о Форде, где он разворачивает свою мысль о конвейере, заданно-ленточном движении жизни. В этом движении у каждого своя функция, поскольку он винтик этого конвейера, выпасть из него рискованно, можно быть перемолотым на детали. Неслучайно здесь герой вспоминает Хаксли, в романе которого транслируется идея конвейера.

Современность – это эпоха глобализации. Время больших достижений и не менее больших утрат. Выдающееся достижение – Интернет – открыло массу возможностей, и прежде всего – широкий доступ к знаниям с помощью поисковой системы Google. Однако парадоксальным образом знание как таковое потеряло свою изначальную значимость, оно обесценилось. Человек слишком легко и быстро получает любое знание о мире – Google молниеносно дает ответы на любые вопросы. Как считает герой, человек от этого более теряет, нежели приобретает: нет движения ума, нет необходимости думать, факты и знания лишают возможности «самостоятельно производить знание»: «Мы слишком образованны, мы слишком умны, у нас слишком много знаний о мире, и потому мы так ограничены» [7]. А как же интерес? Живого интереса тоже нет, есть интерес ради интереса, ленивый, направленный на самого себя, потому что Google непременно выдаст что-нибудь этакое.

В эту эпоху с ее идеей «глобального счастья» через трансформацию сознания происходит и перекодировка культурных кодов: выясняется, например, что Иисуса легко сравнивают с кем-либо по красоте и популярности. Иисус менее популярен, чем Иоанн Павел II, потому что его изображение не встречается на одежде, нет футболок с надписями: «I like Jesus». Уходит сакральное из жизни. Уходит ощущение самой жизни. Окруженный техникой, электроникой, человек потерял живую связь с естественным, стал к нему невосприимчив: «Мы все отвыкли слушать шум ветра... Мы больше не смотрим в окно...»[7]. Происходит перекодировка нашей жизни. Прежде всего русского человека. И дело не только в потреблении, подчинившем себе человека – этот синдром охватил запад намного раньше, нежели нас. Во многом это стало возможным еще из-за отсутствия национальной почвы, потери национальной идеи. Автор в лице рассказчика не говорит об этом прямо: это, понятно, не в его манере повествования, это бы несколько противоречило сложившемуся образу, но показательна в этом плане глава «USA». В 90-е годы были все под гипнозом и во власти USA: американские стандарты, музыка,

гимн, флаг – с одной стороны, подгузники, игрушки, фильмы, джинсы – с другой для русских были более реальны и значимы, потому что это все не русское. Американская атрибутика, американский образ жизни экстраполировались на жизнь русского человека: «Территория USA раскинулась в нашем сознании»[7]. Россия теряла самобытность, растворялась в чужом. Оставался родным лишь язык, на котором говорили, читали, думали. Остается, к счастью, и сейчас, хотя вопрос о сохранении русского слова актуален.

Не так давно, когда страна стояла уже на пороге национальной катастрофы, наконец-то заговорили о национальной идее как основе государственности. Мы возвращаемся к уже размытым, но своим берегам. Хочется верить, что вернемся. Может быть, об этом будет одно из последующих произведений Олега Сивуна.

Литература.

1. Александров Николай. Олег Сивун «Бренд» // Эхо Москвы/ Персона. Николай Александров. Книжечки. – 2009.
2. Данилкин Лев. Brand. Азбука тщеславия. // «Афиша». - 2009. – 8 июня.
3. Мирошкин Андрей. Диктатура ярлыков // Независимая газета. – 2009. – 9 июля.
4. Нарбекова О.В. «Перевернутый» мир как следствие низложения истинных ценностей жизни в повести К.Букши «Inside Out (Наизнанку)» // Социально-экономические явления и процессы. – 2013. - №12. – С.187
5. Рождественская Ксения. Ну что, бренд Пушкин? – Да так как-то все. // OpenSpace. – 2009. – 16 июня.
6. Сивун Олег. Бренд. Поп-арт роман // Новый мир. – 2008. - №10
7. Сивун Олег. Brand: Поп-арт роман. – М.КоЛибри, 2009. – 256 с.
8. Сивун Олег. «Что я должен делать?» // Частный корреспондент/Д.Бавильский – 2009. – 9 июля.
9. Уорхол Энди. Философия Энди Уорхола // Искусство кино. – 1998. -№6

Немцова Надежда Михайловна

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия).

С. Н. Сергеев-Ценский и М. Горький: проблема отцов и детей

Аннотация. Статья посвящена изучению вечной проблемы «отцов и детей» на материале произведений «Мать», «Мещане» М. Горького, «В грозу», «Валя», «Обреченные на гибель» С. Н. Сергеева-Ценского. Автор акцентирует внимание на трагических последствиях духовного разобщения поколений.

Ключевые слова и фразы: русская литература XX века, С. Н. Сергеев-Ценский, М. Горький, семья, духовное разобщение, «отцы и дети»

Наследие русской литературы позволяет проследить, как менялось представление о семье, о семейных ценностях в русском обществе. Литературный процесс, проецирующий отношение русских писателей к современным им реалиям, дает возможность осмыслить происходящие перемены, намечает пути выхода из кризиса, который затрагивает семейную сферу. Как отмечают исследователи, особый интерес «к представлениям о месте человека в семейно-родовой цепи» особенно оправдан «сейчас, когда разрушительный кризис семьи и брака, нарастающий в западном мире, болезненно затронул и Россию <...>. Литература, всегда откликающаяся на актуальные проблемы современности, в разные времена по-своему отражала семейную проблематику» [7: 223]

Особенное внимание к семейным ценностям уделяется в произведениях, которые созданы в кризисные моменты русской истории, коими изобилует XX век; на протяжении всего этого периода образы семьи и дома неизменно привлекают внимание русских писателей [2: 77-80].

Обращение в данной статье к анализу вечной проблемы «отцов и детей» в творчестве М. Горького и С. Н. Сергеева-Ценского продиктовано актуальностью семейной проблематики в современную эпоху: ситуация распада «старой» духовности близка и понятна современному обществу.

С. Н. Сергеев-Ценский никогда не разделял горьковского отношения к семье и браку. Герой автобиографической повести Горького когда-то произносил: «Брак же есть таинство, силою которого две яркие противоположности, соединяясь, рождают почти всегда – унылую посредственность» [1: 235.]. Для сравнения приведем высказывание героя автобиографической повести «В грозу» (1922) С.Н.Сергеева-Ценского, где он, отвечая на вопрос собеседника «Женились?», сказал весьма характерно: «Женился <...>. Как только стали всячески разрушать семью, так и вышло, что обязательно надо жениться <...>» [9: 319].

По М. Горькому, традиционно, «новые» люди – проводники нового мира, а «новые» люди – это, прежде всего, «дети». Ранее в романе «Мать» писатель сглаживает конфликт тем обстоятельством, что мать принимает правду сына, то есть отрекается от всего того, что было в ее жизни, все отвергает ценности. Все ее прошлое М. Горьким, кажется, игнорируется в бытийном смысле. В пьесе «Мещане», написанной примерно в то же время, что и «Мать», не предоставлено разрешение конфликта между отцами и детьми. Правда детей противоречит правде отцов. Сын Петр противостоит отцу: «Твой порядок жизни, он уже не годится для нас» [1: 35]. Схожая картина наблюдается в романе С. Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель», однако, как мы уже говорили, акценты ставятся полярно. Никто из молодых не дорожит домом. В семье беспорядок: творится ненависть и презрение. Дети восстают против матери, уезжая один за другим из дома; доброго, кроткого отца фактически обворовывают и предают (семья Худолеев). Проблема для С. Н. Сергеева-Ценского состояла в том, что старшее поколение не несло в себе мудрости, столь необходимой для становления молодых. Писатель, соединяя в эпопее темы семьи, родины, мира и войны, художественно развивает философские размышления И. Ильина: «<...> Семейный террор оказывается одним из

главных источников общественной деморализации и политической революционности. Семья становится школой вечного, несытого бунтарства; и проявления его бунтарства могут стать фатальным в жизни народа и государства» [6: 205].

В черновиках к роману «Валя» С. Н. Сергеев-Ценский, делая наброски характера Натальи Львовны, подчеркивал такие ее качества, которые также могли увлечь Горького своей новизной: «Наталья Львовна все ошарашивает Алексея Иваныча свободой своего обращения со всякими его святынями. “Кому же от этого легче? Никому не легче, а только всем скучно”, – это и основные возражения на всякое стеснение женщины в браке. <...>. И давно бы надо называться всем не по отцу, а по матери, – по крайней мере, без фальши. И боже мой, какие там браки! Женятся очень любвеобильные люди больше для своих хороших знакомых, чем для себя» [8].

Помимо общего смысла этого высказывания обращает на себя внимание последнее: надо называться не по отцу, а по матери. Что это такое? Случайно ли?

Вернемся к повести Горького «Мать», название которой весьма показательно. В вечном споре отцов и детей не просто старшие идут за младшими, а матери за детьми. Где же тут отцы?

М. М. Дунаев заметил: «<...> У Горького своего рода уничтожение “отцовства” и вознесение материнского начала <...>. Вернее было бы предположить, что постоянное внимание к материнскому началу определено включением богоискательского опыта Горького в общий контекст эпохи, в которой едва ли не все идейные искания совершались под знаком вечной женственности» [4: 418].

Это все замечено очень правильно и метко, однако, на наш взгляд, дело не только в этом.

Посмотрим, что происходит в повести М. Горького. Дети являются сиротами именно по отцовской линии. Где отцы? Они и прежде всего они выступают разрушителями семьи, причем разрушителями духовными (еще одно существенное проявление духовной апостасии, замеченное еще Ф. М. Достоевским, в «Подростке» прежде всего). Михаил Власов не замечал «сына»; у Наташи «отец <...> грубый и пьяница»; Сашенька отрекается от отца; у Николая Весовщикова отец «поганенький такой старичок».

М. Горький, какие бы взгляды он не исповедовал, как большой художник, не мог не замечать глубинных процессов, происходящих в обществе. В частности, он подметил (как, кстати, и Сергеев-Ценский в романе «Обреченные на гибель»), что духовное разобщение, крах семьи наступает прежде всего, по вине отцов, в результате их греховного поведения (ведь пьянство, серьезный грех, вспомним, скажем, того же Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского).

И. А. Есаулов предполагает, что вознесением материнства подчеркивается инфантильное бытие персонажей. Мысль, как кажется, поверхностная. И следует истину, повторяем, искать в наступающем духовном крахе и приближающейся революционности.

М. М. Дунаев, рассуждая в аспекте православно-христианской аксиологии,

верно заметил, что «<...> Семья – малая Церковь. Недаром внутрицерковные отношения определяются понятиями, выработанными в семье: отец, батюшка, матушка, брат, сын, чадо, сестра <...>. Вне семьи эти понятия утрачиваются, ослабляя внимание связей внутри Церкви. Поэтому разрушение семьи – революционный акт все той же антихристианской направленности.

Семья – одно из средств богопознания» [4: 162]. Иными словами, церковность определяется, прежде всего, (на первом месте) – отцовством. Неслучайно и это: Во имя Отца, и Сына, и Святого духа – Аминь!

Не чувствует никакой святости в вопросах семьи «обновленная» Наталья Львовна, понравившаяся Горькому. Что ему понравилось в ней? Правдивость ее, воссозданная Сергеевым-Ценским (а он, кстати, заметил, что материнское начало пошатнулось. Вот и Валя, главная героиня, выступает в качестве разрушительницы семьи – новая ступень общественной деградации) или же такой именно ее облик? Остается догадываться. Вероятно, и то, и другое. Как известно, семейные отношения еще со времен Н.Г.Чернышевского «как будто сохраняются в бытовом обиходе “новых людей”, но рассматриваются ими как источник удовольствий, основа удобств и комфорта» [4: 161].

С. Н. Сергееву-Ценскому была созвучна мысль Ф. М. Достоевского: «Социалисты хотят переродить человека, освободить его, представить его без Бога и без семейства. Они заключают, что, изменив насильно экономический быт его, цели достигнут. Но человек изменится не от внешних причин, а иначе как от перемены нравственной» [3: 171].

В «Крымских рассказах», в частности, в повести «Жестокость» С. Н. Сергеев-Ценский демонстрирует отношения отцов и детей на изломе истории, в момент их трагической, кровавой схватки. В повести четко, откровенно проведена возрастная граница. Подлинный трагизм ощутим в том, что революционная круговерть как бы ставит все точки над *i* в отношениях отцов и детей. Эти отношения – откровенная вражда: «отцы» решили наказать своих «детей», замыслили их убить. Страшно то (и в этом, пожалуй, и состоит весь подлинный ужас гражданской войны), что старики решились на это сознательно. Все краски перепутались; чудовищно, что, убивая, отцы обращаются к Богу, творя, как им кажется, праведный суд. «Во имя отца <...> и сына <...> и святого духа <...> Аминь! и все из того перекрестились следом, и лица у всех стали степенные, встревоженно-чуткие к каждому слову, суровые, строгие <...>» [9: 427]. Чудовищной реальностью, приметой времени становится беспощадная, тупая безысходная месть. Так бабка Евсеевна (между прочим, женщина) творит расправу за убитого внука. Творить расправу, уповая на Бога – может ли быть что-то более чудовищней?

В другой повести «В грозу» (авторское название – «Смерть ребенка», написанной в этом же году (1922), Сергеев-Ценский по иному подает детский образ: «точно спаслись от кораблекрушения трое: двое больших и маленькая, и поселились на пустом острове». «Пустой остров», как это ни прискорбно, в данном случае символизирует сохранившуюся теплоту семейных отношений. Роли, однако, перепутаны: носитель мудрости и зрелости – ребенок, дочка Мушка. И ее смерть от неожиданной болезни – холеры – воспринимается символично, поскольку погибает единственное существо, которое способно

было постичь истину.

Что же символизирует эта смерть?

С точки зрения житейско-обыденной логики, это страшная трагедия: умирает ребенок.

Что же такое эта смерть с онтологической точки зрения? Обратимся для аргументации к авторитету классиков.

В 1847 году В.А.Жуковский писал Н. В. Гоголю по поводу смерти любимой сестры: «Но в то же время смерть есть великое благо, чем милее нам был умерший. Это глубоко понимает разум, освещенный лучом христианства. Но какую великую силу приобретает убеждение разума, когда оно становится опытом сердца. Пока мы сами не испытали еще никакой болезненной утраты, мы веруем, слушая голос Спасителя, исходящий к нам из Евангелия, и нашей мысли представляется жизнь человеческая в своем истинном великом значении. Но когда над нами самими совершается удар свыше, как иначе делается тогда внятен сердцу этот евангельский голос; уже не в листах книги мы ищем тогда Спасителя нашего. Он Сам нас находит. Он Сам становится к нам лицом к лицу; ценою бедствия покупаем мы лицемерие Бога. Велика ли эта цена? И что она перед тем сокровищем, которое мы за неё приобретаем? Всё, что я здесь тебе пишу, я прежде думал; теперь я это видел, и опыт близкого мне сердца сделался моим собственным опытом. Я видел отца, отдавшего в руки Бога любимую дочь свою, я слышал отца, прославлявшего не словами, а радостью сердца волю Всевышнего, взявшую дитя его, только что расцветшее для жизни. Здесь всего проще повторить слова, сказанные им своей семье в первые минуты утраты: "Великое дело Божие над нами свершилось; мы видели своими глазами, как наша милая дочь перешла к Небесному Отцу своему; она принесла Ему чистую, ничем житейским не потревоженную и с Ним примирённую душу. И теперь мы знаем, без всякого земного сомнения знаем, что ей дано все то, чего бы мы никакою силою нашей любви не могли ни дать, ни сохранить ей в жизни. Мы можем только благодарить и славить. После такого ясного узнания милости неизреченной не позволим себе никогда ни пожалеть, что она от нас взята, ни пожелать, чтобы она была с нами. Будем смиренны; и чтобы наше горе никогда не пересилило нашей теперешней радости! За себя будем только покорны; за неё благодарность и радость» [5: 458].

Эти высказывания очень точно характеризуют не только конкретную ключевую ситуацию из повести С.Н.Сергеева-Ценского, но и определяют пафос всей повести в целом. Мы полагаем, что Сергееву-Ценскому очень важно было именно в страшные времена разрухи заявить торжество Божественной правды, с одной стороны, а с другой – еще раз подчеркнуть суетность всего происходящего на грешной земле.

Осмысление проблемы «отцов и детей» в творчестве М. Горького и С. Н. Сергеева-Ценского углубляет представление о концепции семьи в творчестве этих писателей, а также способствует раскрытию нравственного потенциала русской литературы.

Литература

1. Горький М. Полное собр. Соч. Худ. пр. в 25-ти томах. М., 1968—1976. Т.16. Данилова О.Л. Семья в системе духовных ценностей русской литературы XX века // Система ценностей современного общества. Новосибирск: ООО «Центр научного развития и научного сотрудничества», 2008. С. 77-80
2. Достоевский Ф. М. Т.7. // Собр. соч.: В 20-ти томах. М.: Терра, 1998. Т.20.
3. Дунаев М.М. Православие и русская литература. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1996. - Т.III.
4. Жуковский В. А. Собр. соч.: Т. 4. М., 1960.
5. Ильин И. А. Путь к очевидности: Сочинения. М., 1998. 912 с.
6. Полева Е. А., Русанова О. Н. Концепции семьи в парадигмах художественного сознания и авторских моделях: итоги VI Всероссийской с международным участием научной конференции «Русская литература в современном культурном пространстве» (ТГПУ, 13–14 сентября 2012 года) // Вестник Томского государственного педагогического университета. Изд-во: Томский государственный педагогический университет, 2013. №2. С. 233-228
7. РГАЛИ. С. Н. Сергеев-Ценский. Наброски к роману "Валя". Ф. // 61, Оп.1. Ед. хр. 235
8. Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. В 12-ти томах. М., 1967. Т.2.

Остапенко Ирина Владимировна,

доктор филологических наук, профессор кафедры «Русская и зарубежная литература» Таврический национальный университет имени В.И.Вернадского, г. Симферополь (Россия).

***Аннотация.** Статья посвящена исследованию пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора в русской лирике конца 1960-х – середины 1980-х гг. Проанализировано творчество А. Тарковского, Б. Чичибабина, Н. Рубцова, Ю. Кузнецова, А. Кушнера, Б. Ахмадулиной, В. Сосноры, Е. Шварц как репрезентативных фигур неотрадиционалистского и неоавангардистского векторов развития русской поэзии второй половины XX века.*

***Ключевые слова и фразы:** лирика, пейзажный дискурс, картина мира, субъектная организация, пространственно-временной континуум, образная сфера, лирический сюжет, принцип неосинкретизма.*

Концептуальность русской лирики конца 1960-х – середины 1980-х годов: теоретико-методологический подход

Русская лирика эпохи «застоя» представляется оригинальным художественным явлением, которое нуждается в углубленном осмыслении, поскольку в ее недрах формируются основные векторы развития «постсоветской» поэзии [1; 3; 5; 9; 17]. Поэзия «семидесятых» стала переломным явлением в художественном процессе эпохи, вернув литературе ее

онтологический и эстетичный статус. Обзор литературно-критических исследований, посвященных данному феномену, свидетельствует о наличии определенных лагун в его литературоведческой трактовке. Объясняются они, прежде всего, дифференциацией поэзии «застоя» на «официальную» и «неподцензурную», а также недостатком исследовательского инструментария, вызванного идеологическими ограничениями времени [8; 12; 17; 19; 20]. Однако и советское, и постсоветское литературоведение акцентирует в лирике «семидесятников» философское начало, медитативную направленность, эстетические интенции, что обуславливает в ней и актуализацию пейзажа. В исследованиях советских времен имеет место последовательное соблюдение «генерационного» принципа в классификации литературных явлений в сочетании с монографическим «портретированием», в современных разработках преобладает типологизирующий подход [6;7;10].

Общей направленностью всех работ, посвященных исследованию поэзии второй половины XX века, стала тенденция к типологизации явления, к выявлению закономерностей его развития и особенностей функционирования. В результате зачастую один и тот же поэтический материал становился доказательством разных гипотез и предположений. Не подвергая сомнению предыдущие разработки, направленные на достижение заданных целей, предлагаем противоположный путь: рассмотрим индивидуальные художественные миры поэтов 1960–1980-х гг. в их системном единстве и эволюционном развитии, основываясь на категории картины мира, эксплицированной, в рамках нашего исследования, в пейзажном дискурсе как наиболее универсальном, дискурсивном воплощении поэзии данного периода.

Обозначим векторы теоретического осмысления и методологического обоснования аналитической работы с поэтическим материалом. Поскольку текст литературно-художественного произведения инспирирован и организован автором, обратимся к категории автора как создателя художественного мира. Для данного исследования актуальны категории биографического автора и автора-творца художественного произведения [2]. В исследовании дифференцированы авторское сознание как сознание индивидуализированной личности и художественное авторское сознание соответственно как исходное и производное. Под термином «автор» понимается «авторское личностное сознание», в котором коррелируют эмпирическое и творческое начала человеческой личности, а художественное сознание такого «автора» в работе названо «авторским сознанием».

Авторское сознание представлено всей целостностью художественного произведения, каждый из его аспектов является одной из форм авторского сознания. В лирике ведущей и организующей формой авторского сознания является лирический субъект в силу сохранившихся между ним и автором субъект-субъектных отношений. В своем парадигматическом и синтагматическом единстве лирический субъект объемлет всю субъектную организацию текста. Исследование субстанциальной природы лирического субъекта открывает перспективы системного осмысления картины мира его создателя.

Субъектный синкретизм лирики, ставший ее родовым качеством, определяет и особые отношения между автором и геройным планом в текстах, где геройный план представлен атрибутами природного мира. Традиционно такие тексты принято называть пейзажной лирикой. Пейзаж как микромир в макромире текста выбран предметом исследования в силу субстанциальной близости с человеком-субъектом Нового времени. Это «родство» берет начало в общих истоках древнего человека и природы, когда их отношения выстраивались по принципу тождественности человеческого и природного миров. В эпоху модальности между человеком-субъектом и природой-пейзажем устанавливаются отношения по принципу синкретизма как «нераздельности/неслянности». Поэтому для выявления индивидуально-авторских стратегий в художественном мире пейзаж становится наиболее презентативным. Кроме того, он является наименее тенденциозным пластом творческого наследия автора и в то же время актуализирует философскую и эстетическую его направленность.

Поскольку термин пейзаж преимущественно употреблялся для обозначения «общего вида» пространства, местности и т.д., и не покрывает всех существующих возможностей присутствия природного мира в литературном произведении, в работе предложен термин «пейзажный дискурс» как коммуникативное событие, воссоздающее диалог человека и природы в художественном тексте. В понятие пейзажа как дискурса введены номинации природных реалий – координат лирического субъекта в художественном мире; природные маркеры, которые входят в состав образа или сами становятся образом; отношения лирического субъекта с миром природы, выстроенные в лирический сюжет, представляющий собой когнитивный процесс.

Во всех этих фрагментах пейзажного дискурса эксплицирована картина мира [18] автора художественного текста. Как литературоведческая категория картина мира автора является «пред-ствлением» мира (в данном случае, природы) в художественном мире произведения человеком-субъектом (авторским сознанием). Картина мира автора имеет параметры, свойственные миру как Универсуму – субъектный (наличие человека), хромотопный (пространственно-временное измерение), образный (формы существования), сюжетный (причинно-следственные отношения). Эксплицирована картина мира по преимуществу в пейзажном дискурсе. Изучение пейзажного дискурса на заявленных уровнях текста даст возможность реконструировать картину мира автора-творца.

Понятие «картины мира» как литературоведческой категории актуализировано в концептуальном и функциональном аспектах. Концептуальный смысл состоит в пред-ставлении мира человеком-субъектом Нового времени [2], а функциональное значение данного понятия для литературоведения заключается в том, что категория «картина мира» используется в качестве основного методологического «инструмента» в процессе анализа пейзажного дискурса в лирике. Как литературоведческая категория «картина мира» имеет следующие параметры: субъектная сфера, пространственно-временной континуум, образная организация, сюжет, –

которые на уровне художественного текста презентуют различные формы авторского сознания.

Субъектный уровень представляет «лирический субъект». Многообразие рассмотренных субъектных референтов потребовало их системной классификации. В работе представлена дифференциация лирического субъекта относительно разных уровней художественной системы автора. На внутритекстовом уровне предлагаем выделение лирических субъектов: «я», «другой», «я-другой». Все участники субъектной организации находятся в паритетных отношениях и в каждой новой лирической ситуации могут наполняться новыми смыслами. Их парадигматические и синтагматические отношения обуславливают характер лирического субъекта всего художественного текста. На метатекстовом уровне авторское сознание представляет лирический субъект в облике лирического героя, образа автора или неосинкретического лирического субъекта.

Под лирическим героем мы понимаем такой тип лирического субъекта, который предстает как психологически завершённый, целостный образ-личность, содержащий в себе единство индивидуальной авторской личности и общей судьбы поколения, страны, эпохи. Образ автора очерчивается на метатекстовом уровне художественного наследия поэта при наличии внешнего или внутреннего сходства с биографическим автором, указания на профессиональную деятельность, учительский или пророческий тон высказываний. «Неосинкретический лирический субъект» репрезентирует личность, не отличающуюся целостностью, и в то же время стремящуюся к ней, утратившую ориентиры, и при этом страстно ищущую их, разуверившуюся в старых идеалах, но своим творческим актом формирующую новые, что свидетельствует о его главной особенности – способности вживания и выживания в условиях нового мира.

Пространство и время в художественном мире соответствует параметрам физического мира как основным атрибутам материи и онтологическим формам бытия. Значимость пространственно-временных категорий в реальном мире экстраполируется на мир художественный как «отражённую реальность». В пространственное измерение художественного мира попадают номинации ландшафтов, флоры и фауны, стран и местностей, стихий и атмосферных явлений. Во временное измерение – суточный и календарный цикл, корреляция физического и онтологического времени. В названии природных реалий актуализируется их и эмпирический смысл, и символический, и архетипно-мифологический. Для лирического мира в отношении пространственно-временных параметров важным является не столько их наличие, сколько сам выбор лирическим субъектом тех или иных природных реалий и введение их в текст. Элементы природного мира, попадая в преображённом виде в мир художественного произведения, выполняют различные функции. Они могут быть топографическими маркерами художественного пространства текста, деталями, формирующими художественный образ, могут приобретать символическое значение или входить в состав тропа. При этом следует помнить, что в лирическом произведении они будут находиться в субъект-

субъектных отношениях с другими субъектными формами, выстраивать субъектную сферу и образную структуру текста.

В концепции картины мира важным представляется, наряду с другими параметрами, способ «пред-ставления» мира человеком-субъектом, определение средств и способов формирования мира, сотворенного авторским сознанием, представленным в художественном тексте, или образная сферы текста. Природа образности в эпоху модальности в лирике определяется одновременным функционированием в тексте разных художественных языков – «простого», риторического и условно-поэтического.

Связующим смыслообразующим звеном картины мира как системного и структурного феномена является лирический сюжет, который в работе трактуется как рефлексия лирического субъекта, формирующаяся из синкретизма сенсорно-эмпирического и ментального планов текста. Для лирического сюжета в исследовании актуален его событийный (Ю. М. Лотман), повествовательный (Л. Я. Гинзбург) и когнитивный (Л. Н. Синельникова) характер. Осмысление лирического сюжета как завершающего элемента картины мира позволяет выявить связь природных реалий с трансцендентным постижением непостижимого лирическим субъектом.

Таким образом, исследование пейзажного дискурса на субъектном, хронотопном, образном и сюжетном уровнях позволит выявить характер картины автора, поскольку пейзажный дискурс является ее экспликацией в художественном тексте.

В качестве материала исследования избраны пейзажные дискурсы лирики А. Тарковского, Б. Чичибабина, Н. Рубцова, Ю. Кузнецова, А. Кушнера, Б. Ахмадулиной, В. Сосноры, Е. Шварц как экспликация их картин мира. Неотрадиционалистская парадигма русской поэзии 1960 – 1980-х гг., в результате, получает следующие характеристики на субъектном, хронотопном, образном, сюжетном уровнях художественных миров, что, в свою очередь, презентует и соответствующие параметры картин мира их авторов.

Субъектной сфере лирики «семидесятников»-неотрадиционалистов принадлежат: «самосознающий» лирический субъект А. Тарковского; близкий, но не тождественный образу автора, лирический субъект Б. Чичибабина; совмещающие черты и лирического героя, и образа автора лирические субъекты Н. Рубцова и Ю. Кузнецова; неосинкретический лирический субъект А. Кушнера; лирическая героиня неосинкретического характера Б. Ахмадулиной. Вне зависимости от степени аутентичности лирического субъекта авторскому сознанию все субъектные формы отличаются неосинкретическим характером, обусловленным различными обстоятельствами и свойствами. Мировоззренческие приоритеты авторов эксплицированы «центроположенностью» лирического субъекта А. Тарковского и «срединностью» Б. Чичибабина в природном мире; эклектизмом естественно-природного и мифологически-архетипного начал у Н. Рубцова; направленностью от эмпирически-рефлексивного к мифопоэтическому и символическому восприятию и воспроизведению природы у Ю. Кузнецова; пограничным состоянием лирического субъекта А. Кушнера, пребывающего на пересечении природного и культурного миров; возвращением лирической героини

Б. Ахмадулиной в природный мир путем пересоздания его авторской творческой интенцией.

Природа в качестве конкретных пространственно-временных координат лирического субъекта попадает в художественный мир Б. Чичибабина; у А. Тарковского актуализируется преимущественно в пейзажах-воспоминаниях; у Н. Рубцова приобретает фольклорно-мифологические и архетипное измерение; у А. Кушнера проникает в художественный мир постепенно, через «культурного посредника»; у Ю. Кузнецова эмпирический мир постепенно онтологизируется; Б. Ахмадулина «выращивает» свой собственный природный мир в художественном тексте.

На образном уровне недостаток эмпирического опыта освоения природы у А. Тарковского восполнен включением нового элемента в пространственно-временной континуум текста – «слова», которое «одухотворило» «природный» мир и трансформировало его в мифопоэтический; Б. Чичибабин искусно эстетизирует художественный образ, декорируя его природными номинациями; в художественном образе Н. Рубцова уживаются архетипные и индивидуально-авторские мифопоэтические смыслы; у Ю. Кузнецова метафора сменяется символическим наполнением образа, созданного природной номинацией; А. Кушнер разрабатывает прием реверсивной оптики, что позволяет включить в одно коммуникативное поле природный и культурный миры; природная номинация в авторском сознании Б. Ахмадулиной редуцируется и в виде самостоятельного «образа-знака» формирует художественный мир поэта.

Сюжетный уровень пейзажного дискурса демонстрирует, как природный мир у А. Тарковского стал импульсом и стимулом к трансцендентным постижениям для «самосознающего» лирического субъекта; рефлексивное осмысление эмпирического природного мира у Б. Чичибабина постепенно перерастает в способ его философского осмысления и духовного постижения; деструктивность и дискретность природного мира Н. Рубцова сформировали экзистенциальный тип мировосприятия поэта и обнажили трагизм бытия человека в современном ему мире; у Ю. Кузнецова, напротив, номинации природных реалий дают возможность автору выразить бытийные проблемы и найти способ их решения на онтологическом уровне; у А. Кушнера природа становится и собеседником лирического субъекта, и языком, на котором поэт говорит с миром, и критерием его оценки; Б. Ахмадулина, в поисках собеседника для своей лирической героини создает свой собственный мир из природных номинаций, но выстраивает его не по законам физики, а соответственно авторским стратегиям.

Неоавангардистская художественная парадигма представлена на субъектном уровне неосинкретическими лирическими субъектами – «протеистическим» В. Сосноры и визионерским, вбирающим в себя многообразие всех природных форм и преображающим их лирическим субъектом Е. Шварц.

Пространственно-временной уровень презентован соединением частного и общего, детализации и глобализации у В. Сосноры, что позволяет непротиворечиво сосуществовать лирически-конкретному и эпически-космическому измерениям художественного мира поэта. Характерной

особенностью темпорального измерения картины мира В. Сосноры является трансформация пространственного пейзажного образа во временной. У Е. Шварц на пространственном уровне функционирует принцип одухотворения и «развоплощения» природе, переводящий пейзаж в метафизическое измерение. Пейзаж Е. Шварц последовательно переводится из природного в сверхприродный, метафизический модус.

В образном строе пейзажного дискурса В. Сосноры основным элементом является метафора, формирующаяся в лирике поэта двумя способами: в виде «взаимоперетекания» культурного и природного планов бытия и межвидовых «метаморфоз» природного универсума. Принцип тотального «метаморфизма» является системообразующим и у Е. Шварц. Природные образы подвергаются последовательному «расподоблению» природе, претерпевая внутренние метаморфозы, переводящие их из природного в духовное измерение. Принцип расподобления природе реализуется во всех основных типах образных конструкций в поэзии Е. Шварц: в развернутой метафоре-консейте, в оксюмороне, в синестетических и гротескно-химерических образах.

Лирический сюжет, сформированный из номинаций природных реалий с активизированным мифологическим, аллегорическим или метафорическим смыслом, у В. Сосноры актуализирует аксиологическую семантику. Пейзажные образы в роли ценностных реалий побуждают лирического субъекта к нравственному выбору. Принцип единства мира, тотальной взаимосвязи всех начал и явлений, «перетекающих» друг в друга в процессе метаморфических превращений, эксплицирован лирическим сюжетом и является миромоделирующим в поэзии Е. Шварц.

Выявленные в исследовании особенности пейзажного дискурса, эксплицирующие картину мира каждого из поэтов, свидетельствуют об их несомненной оригинальности и неповторимости. Кроме того, в ходе исследования получен, в известной степени, неожиданный результат. На разных уровнях изучаемых явлений – лирики с ее индивидуальными поэтиками, пейзажного дискурса в его функциональном значении, картины мира в концептуально-парадигмальном смысле – действует принцип синкретизма. С. Н. Бройтманом этот принцип, названный неосинкретизмом, описан на субъектном уровне лирики. Нами же установлено, что неосинкретизм обнаруживает свое действие на всех уровнях рассмотренных в исследовании феноменов – лирики как литературного рода, пейзажа, картины мира – и является их общим основанием. Принцип неосинкретизма свидетельствует о рождении «нового восприятия мира», не отдельных предметов в мире, а всего мира, «всей целостности пространства-времени» (Г. С. Померанц).

Неосинкретизм, пронизывающий все уровни лирического мира, создает все необходимые предпосылки для исследования в неклассической лирике пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора. Принцип неосинкретизма позволяет применить заявленную методику для изучения разных в типологическом смысле лирических миров – неотрадиционалистских и неоавангардистских, как правило, противопоставляющихся. Неосинкретизм в эпоху неклассической поэтики выступает своего рода «обратным синкретизмом», возвращающим субъекта к его человеческому началу в

единстве с природой. Актуализация в художественном мире реалий природного мира свидетельствует о работе авторского сознания по переводу «языка неба» на «языки земли». Природа становится средством общения поэта с миром, с помощью которого он себя в нем презентует.

Таким образом, пейзажный дискурс лирики конца 1960-х – середины 1980-х гг. фиксирует возобновление интереса к «вечным темам», что наполняет эпоху «семидесятых» концептуальным смыслом – сигнализирующим о начале завершения переходной эпохи в культуре XX века. Именно пейзажная лирика впервые после долгого молчания озвучила эти «темы». Поэты, одни имплицитно, другие явно, выходят на утверждение единства мира посредством экспликации неосинкретической связи человеческого (биологически-духовного) и природного (одухотворенного человеком) миров.

Литература.

1. Баевский В. История русской литературы XX в./ В.С. Баевский. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 404 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
3. Белая Г.А. Литература в зеркале критики: Современ. проблемы. М.: Совет, писатель, 1986. – 365 с.
4. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие. М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
5. Голубков М. Русская литература XX в.: После раскола: Уч. пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 267 с.
6. Заярная И.С. Русская поэзия XX столетия в контексте диалога художественных парадигм: типологическая проекция барокко в авангарде и постмодернизме: Дисс. ... докт.филол.н.: 10.01.02. – Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко – Киев, 2005 – 426 с.
7. Ильинская Н.И. Русская поэзия рубежей XX века: концептосфера и типология религиозно-поэтического сознания в аспекте культурной преемственности: Дисс. ... докт.филол.н.: 10.01.02 / Херсонский государственный университет. – Херсон, 2006. – 476 с.
8. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968 – 1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
9. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю.М.Лотман; М.Л.Гаспаров. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 846 с.
10. Пахарева Т. А. Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX – начала XXI вв.: Дисс. ... докт.филол.н.: 10.01.02. – Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского – Симферополь, 2006 – 420 с.
11. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. – Воронеж, 2002. – 60 с.
12. Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост.

К.Ю.Рогов. – М.- Венеция: О.Г.И., 1998. – 304 с.

13. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография. – Луганск: Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.

14. Социокультурный феномен шестидесятых / сост. В.И. Тюпа, О.И. Федунина. – М.: РГГУ, 2008. – 235 с.

15. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

16. Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара, 1998. – 115 с.

17. Тюпа В. Литература и ментальность. – М., 2009. – 276 с.

18. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления (пер. с нем.; комм. В. В. Биbihина; серия «Мыслители XX в.». — М., Республика 1993. — стр. 41—63]

http://www.chibl.ru/lib/study/KCE/martin_khajdegger_vremja_kartiny_mira.html

19. Чудакова М. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Чудакова М. Избранные работы. – Т. 1. Литература советского прошлого. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 339-365.

20. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.

Попова Ирина Михайловна,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Вострикова Варвара Сергеевна,

аспирантка кафедры кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Аксиологический потенциал прецедентных феноменов поэзии М. Волошина в творчестве Л. Е. Улицкой (на материале романа «Зеленый шатер»)

Аннотация: В статье рассматривается функциональность выражения «глухонемость» в романе Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер», доказывается, что анализируемый интертекст, восходящий к библейским текстам, а затем произведениям классической литературы, обогащенный дополнительным смыслом в поэзии М. Волошина, используется автором «Зеленого шатра» как сверхличностный прецедентный феномен, важный для всей русской культуры и литературы; определяется его многоаспектная художественная выразительность и многофункциональность.

Ключевые слова и фразы: *прецедентный феномен, функциональность, библейский интертекст, литературные интертексты, художественность, культурная идентичность.*

В романе Л. Е. Улицкой «Зеленый шатер» четко намечен лейтмотив «глухонемости» советского человека, тесно связанный с мотивами детского, сиротства, безотцовщины и духовной «недоразвитости личности», выраженной также биологическим термином «имаго». При этом понять смысл термина «глухонемость» невозможно не только без осознания совокупности названных выше мотивов, составляющих особую сюжетообразующую систему; но и понимания поэзии М. Волошина, в свою очередь восходящей в Ветхозаветным и Евангельским текстам.

Улицкая называет кульминационную главу своего романа «Демоны глухонемые», маркируя в такой сильной позиции текста, как заголовок, важность этой культурной отсылки к Библии и к сборнику Волошинских стихов 1919 года, так названному по одному из программных стихотворений. В названии символизируется связь разрушительной для личности сущности двух эпох: революционной 1917 года и сталинской репрессивной 1937 года. Произведения Волошина и Улицкой роднит не только философско-историческая направленность, но и сходная оценочность причин и последствий этих исторических событий.

Для Волошина знак «глухонемости народа» является библейским прецедентным феноменом в том смысле, который вносит в это определение Ю. Н. Караулов: «Прецедентные феномены – это выражения, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях; (2) имеющие сверхличностный характер, то есть хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая предшественников и современников, и, наконец, такие; (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [Караулов 1986: 105].

Для русской литературы «глухонемость» актуальна в познавательном и поэтико-эмоциональном планах для обозначения национального менталитета, она обладает ценностной значимостью благодаря присутствию данной Евангельской цитаты в творчестве М. Лермонтова, И. Тургенева, а также Ф.М. Достоевского, на роман которого ссылается М. Волошин в стихотворении «Трихины» (1917г.) и «Русь глухонемая» (1918г.), а затем и Л.Улицкая в романе «Зеленый шатер», сохраняя возможность трансформирования данного прецедентного феномена в различных дискурсивных условиях» [Гришаева 2004: 136].

Прецедентный характер исследуемого феномена определяется выполняемыми им функциями:

- «- быть средством художественной выразительности;
- быть маркером культурной идентичности;
- быть маркером определенной эпохи;
- быть маркером языковой личности определенного типа;
- быть средством активизации определенного комплекса культурно-специфических сведений о мире;

- быть средством апелляции к эмоциональной сфере;
- быть номинативным средством некоего слодно организованного фрагмента внеязыковой действительности, равнозначным по этой функции в ряде случаев нескольким макротекстам;
- быть способом активизации коллективного бессознательного» [Гришаева 2004: 206].

Интертекст М. Волошина привлекается для определения и понимания сути сталинщины одним из главных героев романа. Впервые Михе вспомнились строки из поэмы Волошина, когда произошел крах его профессиональной деятельности, когда его увлечение развитием речи у глухонемых детей-сирот наткнулось на стену идеологического фанатизма. Во-вторых, актуализация «глухонемости» произошла у Михи, который долго жил рядом с двоюродной сестрой, представлявшей собой «слабоумное, еле ворочающее языком существо <...>. Она прожила свои двадцать семь лет» незаметно, никого не обременяя, и также незаметно ушла» [Улицкая 2011: 115]. Персонаж уверен, что достойно оплакивать нужно всякое живое существо, даже воробышка (аллюзия на стихотворение древнеримского поэта Катулла). «Глухонемость» выступает в данном случае как средство апелляции к эмоциональной сфере, демонстрирует сверхжалостливость героя.

Прецедентный феномен «глухонемость» становится также способом активации коллективного бессознательного, так как Михе, будучи по натуре поэтом, на подсознательном уровне стремится выразить в своих стихах духовный мир искалеченных сталинщиной сирот, лишенных отцов и ставших «детьми врагов народа» со страшной аббревиатурой ДВН.

Сам Михе тоже ощущает себя «глухонемым» в поэзии, которую постоянно пытался «сочинять», сознавая, что это всего «Бедненькое, но вдохновенное сочинительство». Михе вначале нашел в интернате для глухонемых «атмосферу творчества и любви», а затем – «удушье страха и безумия» [Улицкая 2011: 423].

Страшное преображение в атмосферу биезумия и ада произошло тогда, когда талантливый педагог Глеб Иванович прочел предложенные Михой запрещенные книги и, обвинив его в антисоветчине, донес на него в КГБ, впад при этом в явное безумие: «Михе сообразил, что перед ним сумасшедший. Михе понял, что это оживший Вольский из романа Даниэля «Искушение», о котором он ночью читал в самиздате, что он «погибающий герой Даниэля! Но ведь и этого Глеба Ивановича свела с ума все та же стихия. Демоны, демоны. Как там у Волошина?» [Улицкая 2011: 433].

Перед Михой оживают волошинские произведения, он видит «глубокую правду жизни». И осознает вслед за Достоевским и Волошиным, что «бесы революции» превратили народ в таких же как они «слепых и глухонемых»: «Они проходят по земле, слепые и глухонемые, и чертят знаки огневые в распаивающейся мгле» [Улицкая 2011: 433].

Донос Глеба Ивановича по сути определил дальнейшую трагическую гибель Михе. Всплывает на поверхность библейский текст: «Если слепые ведут слепых, то все упадут в пропасть [Марк 7: 28-29].

Волошинская цитата получает в «Зеленом шатре» неожиданные смысловые коннотации: все персонажи в той или иной степени носят отсвет адского огня

«глухонемости» (Мандельштамовская переключка «Мы живем, под собою не чуя страны...»), а ведь чутать – означает слышать. Опять речь идет о притупленном чувстве восприятия реальности – «глухонемости»).

Н.Н. Гашева точно подметила особенности применения интертекста в русской новейшей литературе: «Экзистенциально-ироническое отношение к человеку и его бытию реализуется через «игру» с классикой, и именно через этот диалог, на наш взгляд, реализуется в их творчестве восстановление утраченной преемственности с культурной традицией. В творчестве названных художников мы наблюдаем изображение процесса разложения духовного образа человека, смешение человека с внечеловеческим, элементарным. Но художественно осмысленное пребывание в культуре и стремление ее сохранить – а не нигилистическая жажда расквитаться с нею – делают творчество названных авторов ценным с точки зрения этой культуры. Изображение распада человека и «мусорного мира» вызывает всем ходом развертывания текста и исканиям духовного содержания жизни. Именно в этом плане отечественный постмодернизм оправдывает свой новый уровень исканий сравнительно с модернизмом начала XX в. и несомненную связь с культурной традицией русской классики. Только это целенаправленность и обеспечивает смысл исканий в области формы и языка» [Гашева 2000: 252].

Еще один аспект художественной экспрессивности выражения «глухонемость» у Улицкой – ироническое описание жестоких «отработанных приемов КГБ. Илья говорит: «Самое лучшее – вообще ничего не говорить. Но от людей слышал, что это труднее всего. Они умеют разговаривать глухонемого» [Улицкая 2011: 475]. Миху это высказывание «прожгло». Он вспомнил о своей работе в интернате с глухонемыми детьми.

И.П. Смирнов в монографии «Продолжение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака)» утверждал, что интертекст – это художественные произведения, объединенные знаками-показателями явной текстуальной связи [Смирнов 1985: 66], а «интертекстуальность – это свойство художественного произведения формировать свой собственный смысл (полностью или частично) посредством ссылки на другой текст» [Кузьмина 2011: 21].

Но «глухонемость» в романе «Зеленый шатер» явно обладает более широкой функциональностью, являясь библейским и литературным прецедентным феноменом уже в творчестве Максимилиана Волошина.

М. Волошин в «Автобиографии» признавался: «Все волны гражданской войны и смены правительств проходят над моей головой. Стих остается для меня единственной возможностью выражения мыслей о совершающемся. Но в 17-м году я не смог написать ни одного стихотворения: дар речи мне возвращается только после Октября, и в 1918г. я заканчиваю книгу о революции «Демоны глухонемые...» [Волошин 1942: 42]. Поэт «онемел» от того, что

*На рву у места Лобного –
У церкви Покрова
Возносят неподобные
Нерусские слова.*

*Ни свечи не засвечены,
К обедне не звонят,
Все груди красным мечены,
И плещет красный плат [Волошин 1992: 20].*

Но и сами революционеры обладают по сути немотой: «молчат... проходят... ждут», как «духи мерзости и блуда» [Волошин 1992: 20].

Стихотворение «Демоны глухонемые» предваряет цитата из «Ветхого завета» о духовной слепоте и глухоте, посланных Богом людей. Волошин вслед за Достоевским связывает революцию исключительно с бесовским наваждением:

*Собою бездны озаряя,
Они не видят ничего,
Они творят, не постигая
Предназначенья своего [Волошин 1992: 24].*

Здесь маркируется цитата «Не ведают, что творят», являющаяся библейским выражением. Волошин привлекает и Евангельский сюжет о бесноватом в своем стихотворении «Русь глухонемая» (1918 г.)

*Был к Иисусу приведен
Родными отрок бесноватый:
С скрежетом и в пене он
Валялся, корчами объятый.
- Изыди, дух глухонемой! –
Сказал Господь. И демон злой
Сторяс его и с криком вышел –
И отрок понимал и слышал <...>
Не тем ли духом одержима
Ты, Русь глухонемая! [Волошин 1992: 25].*

Образ глухонемого бесноватого является сквозным для стихотворения «Родина» (1918 г.). Поэт вновь повторяет слова Исаяи в эпиграфе к этому произведению: «Каждый побрел в свою сторону, и никто не спасет тебя». «Родина» начинается почти дословным библейским цитированием:

*И каждый прочь побрел, вздыхая,
К твоим призывам глух и нем,
И ты лежишь в крови нагая,
Изранена, изнемогая,
И не защищена никем [Волошин 1992: 25-26].*

Несмотря на пессимистическое начало, в финале стихотворения М. Волошин выражает уверенность в воскресении Руси: Темны и неисповедимы

*Твои последние пути
Но не допустят с них сойти
Сторожевые Херувимы [Волошин 1992: 26].*

Поэзия Волошина наполнена инвариантами анализируемого прецедентного феномена: «безглазые времена», «вневремя», «слепой народ в годину гнева», «слепые дни затмения всех надежд» и многое другое.

Но преобладает все же библейский смысл этого выражения: бесовство всегда слепое и глухонемое, поскольку не ведает истинных путей добра:

«Иисус запретил духу нечистому, сказав ему: «Дух немый и глухий! Я повелеваю тебе, выйди из него и впредь не входи в него» [Мрк:9, 25]. Это событие знаменательно тем, что оно было после схождения Христа с горы Фавор, где произошло преображение Господне, удостоверение его Божественной ипостаси перед будущими Апостолами.

В стихотворении «Доблесть поэта» (1925 г.) вновь возникает символ «глухонемости», но Волошин формулирует в нем кредо современного поэта:

«В трезвом, тугом ремесле – вдохновенье и честь поэта:

В глухонемом веществе заострять запредельную зоркость» [Волошин 1992: 163].

«Глухонемость» здесь противопоставлена молчанию поэта (стихотворение «Поэту» (1925г.):

Я заклинал твои судьбы, Россия,

С углем на сердце, с кляпом во рту» [Волошин 1992: 173].

Поэт приобрел уверенность после пережитых ужасов гражданской войны, что «Есть дух истории – безликий и глухой,

Что действует помимо нашей воли» [Волошин 1992: 198]. Сравним с БЮиблейей: «Ибо теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно» [1 Кор.13,12].

Прав исследователь, что «Вообще вне библейской и христианской символики невозможно понять волошинское творчество этого периода и тем более оценить его и жертвенную жизнь. Невозможно вне этой символики понять русскую идею, прорастающую сквозь историческую почву в таких программных стихотворениях и поэмах, как «Протопоп Аввакум», «Сказание об иноке Епифании», «Россия», «Дикое поле»...» [Зорин 1992: 244].

Библейский образ «глухонемости», концептуально важный для произведения Л. Улицкой, не случайно опосредованно через поэзию Волошина, возникает в «Зеленом шатре» десятки раз, обнаруживая целый спектр смысловых оттенков. Прав был Виктор Борисович Шкловский «Образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными» [Шкловский 1983: 10].

Выделяется еще один из спектров – характеризующая главного героя функция выражения «глухонемость» по отношению к стихам Михи Меламида.

В школу для глухих Михи пошел преподавать для того, чтобы донести до бедных сирот «драгоценности поэзии и прозы» [Улицкая 2011: 419]. Простенькие стихи Михи очень напоминают примитивную речь глухонемых детей, но сравнение этого персонажа с Иосифом Бродским, данное в романе, показывает, что это был гениальный примитивизм: «Бродский еще не начал триумфального завоевания мира и не принудил его [Миху] своей длиннодышащей строкой и полнейшим презрением к этому «тик-так» и «буи – бум» приостановить бедненькое, но вдохновенное сочинительство» [Улицкая 2011: 420].

Здесь Л. Улицкая, вводя «интертекст судьбы» известного поэта, характеризует порывы Михи к сочинительству как желание чистого сердца

выразить себя: «От полноты сердца глаголят уста» [Улицкая 2011: 418]. Идущий далее варьированный интертекст из Библии намекает на чудеса, совершенные Иисусом Христом, возвышают жертвенную жизнь Михи и по отношению к его ученикам, и по отношению к семье тети Гени. Герой хочет хотя бы помочь несчастным сиротам приобщиться к духовности: «Слепые пока не прозревали, глухие не слышали, глухонемые не говорили, но некоторые из них учились понемногу выговаривать слова и входили в закрытый для них мир... И какое это было счастье – вести их за руку!» [Улицкая 2011: 417].

Аллюзия на Иисуса Христа подчеркивает интенцию повествователя, его желание представить своего персонажа как «вселюбивого и милосердного», показать его всеобъемлющую способность к состраданию, что все прочие качества его характера оказывались в подчинении этой «всемирной жалости» [Улицкая 2011: 418].

Не случайно Миха уверяет жену (на свидании в тюрьме перед отправкой на этап) в его виновности перед всеми. «И все, что он успел ей сказать, - какая-то глупость в духе Достоевского: «перед всеми людьми за всех и за вся виноват» [Улицкая 2011: 481] – уверяет Илья.

Повествователь комментирует этот эпизод так: «С этим чувством он и ушел на этап: виноват, во всем виноват ... перед Аленой, что оставил ее одну, перед друзьями, что не смог сделать ничего такого, что могло бы изменить положение вещей к лучшему. Перед всем миром, которому он был должен.... Непостижимый, странный закон: «К чувству собственной вины склонны всегда самые невинные» [Улицкая 2011: 481].

«Глухонемые дети стали символом одураченного жесткой идеологией народа. К ним и прикипело неосторожно распахнутое сердце» Михи. Он назвал их «Мычащее пламя», тем самым создал интертекстуальную отсылку, аллюзию на образы ягнят, которые входят в стадо Христово. Неверующий Миха, как Христос: «И глухих делает слышащими, и немых – говорящими [Мрк. 7: 37]. По словам автора «Зеленого шатра», «история, надо сказать, с евангельским оттенком» [Улицкая 2011: 91].

Тема глухонемого народа прорывается в стихах Бориса Пастернака, которые приводит учитель Виктор Юльевич, изучая проблему «русского детства»:

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, всищут, - а слова
Являются о третьем годе [Улицкая 2011:104].

Пастернаковская мысль была очень убедительной, говорила о нравственном развитии человека в целом, сдерживаемом несвободой тоталитарного режима. Саня, думая о трагической судьбе Михи, приходит закономерно к символу «глухонемости»: «Миша, сиротство, родня, детство ужасное, эта Алена прозрачная, Господи, пахнет безумием, пахнет мычанием глухонемости, бедные, бедные все» [Улицкая 2011:502]. Саня видит общее в судьбах всех персонажей книги, и это общее – тотальная «глухонемость».

«Глухонемыми» оказываются интернированный крымские татары, приехавшие навестить могилы предков. Знаменательно, что к встрече с ними

Миху и Илью приводит память о поэте, не похожем ни на кого – Максимилиане Волошине.

Так прецедентный феномен «глухонемость» становится в романе «Зеленый шатер» «номинативным средством сложно организованного фрагмента действительности», сюжетообразующим компонентом произведения.

Очень важна в сюжетной фабуле романа поездка Михи в Коктебель к Волошину. Это было первое путешествие героя, «паломничество на могилу к поэту», которого Миха обожал, знал все написанное им наизусть. Путешественников встречает живая «вдова Макса, Мария Степановна», вводя в дом и называя их «своими» [Улицкая 2011: 459].

Максимилиан Волошин открыл для друзей роковую тему «своих» и «чужих», определившую трагизм их судеб. Чужими оказались не только Миха и Илья, но и крымские татары, за право на возвращение в Крым которых Миха стал «воевать». Поэт Волошин таким образом способствовал единению людей, пробуждению сочувствия друг к другу на фоне безумных действий карательной «властной машины».

Интертекст биографии русского поэта стал реальной действующей силой в жизни Михи и Ильи.

Таким образом, аксиологический потенциал прецедентного феномена поэзии Волошина «глухонемость» многосторонне раскрылся в художественном тексте «Зеленого шатра» Л.Е. Улицкой и выполняет следующие функции: является средством художественной выразительности при описании исторических событий и судеб протагонистов; становится маркером идентичности русской классической и новейшей литературы; выражает особенности и схожие черты различных исторических эпох; является сюжетообразующим средством архитектоники романа и выразителем центральной идеи, заключающейся в уверенности автора в возрождающей и преобладающей силе Русского слова.

Литература.

1. Волошин М.А. Демоны глухонемые. Харьков, 1919. 118 с.
2. Волошин М.А. Пути России: Стихотворения и поэмы. М.: Современник. 1992 247 с.
3. Гашева Н.Н. Динамика синтетических форм в культуре: Материалы Международной научной конференции: 11 – 14 ноября 2000 – М.: МГУ, 2000 - с. 250-253.
4. Зорин А. Пророк в своем отечестве. Вступительная статья. //Волошин М.А. Пути России: Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1992. С. 236– 244.
5. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности / Караулов Ю.Н. Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. М.: Рус. яз., 1986. С 105 – 126.
6. Улицкая Л.Е. Зеленый шатер: роман. М.: Эксмо, 2011. 415 с.
7. Феномен прецедентности и преемственности культур./ Под общ. ред. Л.И. Гришаевой и др. – Воронеж: ВГУ, 2004. 312с.
8. Шкловский В.Б. О теории прозы. М. 1983.

Попова Ирина Михайловна,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов

Глазкова Марина Михайловна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов

«Цитатность» как способ выражения авторской позиции в романе «Зелёный шатёр» Л. Улицкой. Лейтмотив «имаго»

Аннотация. В статье анализируется лейтмотив «имаго» в романе Л. Улицкой «Зелёный шатёр» путём исследования функциональности широкого литературного интертекста, помогающего раскрыть авторский замысел, определить идейно-художественную доминанту произведения, понять концептуальные смыслы мотивных структур.

Ключевые слова и фразы: лейтмотив, мотивная система, языковой материал произведения, коммуникативный фрагмент, интертекстуальные переклички, интертекстемы, литературные ассоциации.

Главным героем романа «Зелёный шатёр» является Время, историческая эпоха 1951-1990 годов. Закономерно, что в финале произведения Людмила Улицкая благодарит своих друзей, ставших прототипами главных героев книги, выделяя среди них «безукоризненных и оступившихся в мясорубке времени, устоявших и не очень, свидетелей, и героев, и жертв ...» [6, с. 589]. Судя по логике повествования, всех персонажей романа объединяет (кроме Сани и Лизы) то, что они остались «имаго», то есть недоразвитыми личностями, взрослыми детьми, не сумевшими адекватно приспособиться к реальности, ко Времени.

В конце романа разменявшие пятый десяток герои прощаются навсегда, и Лиза неуверенно говорит ставшему всемирно известным музыкантом Сане: «Кажется, мы стали взрослыми, но теперь я знаю гораздо меньше, чем в юности» [Там же, с. 586]. Так, лейтмотив «имаго» (детства и детскости) завершается вместе с повествованием, пронизывая его насквозь и определяя центральную философско-художественную идею произведения. Её озвучивает Саня: «Время слоится, <...> всё происходит одновременно. Ближе к концу ... отсюда цитатность. Кажется, ничто ценное не устаревает» [Там же, с. 586].

Автор делает способом выражения своих идей «коммуникативные фрагменты» [1, с. 122], то есть цитаты, которые хранятся в памяти каждого советского, говорящего на русском языке человека, поскольку «процесс смысла порождения индуцируется исключительно языковым материалом <...>, от него исходит и к нему возвращается [Там же, с. 320]. Поэтому мотивный анализ должен представлять собой изучение интертекстуальных перекличек, рождённых самой языковой тканью художественного произведения [3, с. 13].

Интертекстемы, которые в конечном результате имеют целью приращение художественного смысла, пробуждения литературных ассоциаций читателей, способствуют у Л. Улицкой обоснованию её эстетической и аксиологической авторской программы.

Так, интертекст романа «Былое и думы» А. И. Герцена, точный фрагмент клятвы Сани и Ника на Воробьёвых горах, стал скрепой фабулы романа. «Крючок впивается в самое сердце, и нить, связывающая людей детской дружбой, не прерывается всю жизнь», – пишет автор «Зелёного шатра» [6, с. 14]. С этой герценовской цитаты разворачивается лейтмотив «имаго», имеющий несколько аспектов, выраженных словами «детство, детскость, сиротство, безотцовщина» и отражающих авторское видение эпохи второй половины XX века.

Одним из основополагающих аспектов лейтмотива «имаго» является понятие «детскость», ярче всего отражённая в личности Миши Меламида [5, с. 134]. Судьба этого героя представляет своеобразную иллюстрацию к призыву Апостола Павла из Первого послания к коринфянам: «Братия! Не будьте дети умом: на злое будьте младенцами, а по уму будьте совершеннолетни [1 Корф. 14:20].

Обладая добрым и отзывчивым сердцем, главный герой видит смысл жизни в служении окружающим людям, в долготерпении и прощении обид. В детстве «он был идеальной мишенью для всякого неленивого», но прощал побои, издевательства, жалел обидчиков и даже слагал о них свои детские стихи. Во взрослой жизни Миша остался почти таким же: его детскость непобедима: зная, что если он пустит к себе ночевать крымских татар, то может лишиться свободы, он не может поступить осторожно, по-взрослому. Крах учительства Миши в школе для глухонемых тоже был связан с его неосторожной доверчивостью, которую он проявлял ко всем ближним и дальним.

Необходимо отметить, что смысл, который вкладывает писатель в понятие «детскость», отчасти совпадает с библейским, подразумевающим искренность и незлобивость: «Если не будете как дети, то не увидите во Царствие Небесное» [Матф. 19: 13-15]. Эти качества в большей степени свойственны Мише и Сане. В отличие от них Илья живёт только теоретически в мире литературы, возвеличивая идею борьбы за свободу; а Миша и Саня живут «сердцем действуя, и делом, и словом». Илья, по сути, равнодушен к общественной деятельности Миши, презрительно называет его глухонемых сирот-воспитанников «глухарями».

Через евангельский интертекст Саня обвиняет Илью, что он «посадил и погубил» Миху: «Соблазнил. Ну, помнишь про малых сих»?

– Нет, – твердо отрекся Илья. – Мы все в совершенных летах. Что я не прав? [6, с. 204].

Этот разговор показывает, что Миша подсознательно следует евангельской истине «возлюби ближнего как самого себя», Саня тоже старается, он знает эту истину в теории, но занят своим переживаниями (хотя «служил» самозабвенно семье Миши), а Илья живет в основном эгоистическими порывами.

Лейтмотив «имаго» в романе имеет не только евангельский, но и биологический смысл. Наблюдая за развитием друзей, учитель литературы Виктор Юльевич Шенгели развивает теорию «имаго». Он считает, что только «взрослая особь (имаго) – совершает самостоятельные поступки и мышление». Виктор Юльевич уверен, что советские люди живут в обществе «личинок, не выросших людей, подростков, закамуфлированных под взрослых». Отсюда и «государство с поврежденным рассудком» [Там же, с. 204].

Инициация, то есть переход во взрослые, по убеждению учителя, происходит тогда, когда «от дикости и хамства юноша одновременно входил в культурное состояние, в нравственную взрослую жизнь». При этом он оговаривается: «Но институты, образование не застраховывали от того, что образованные врачи, психологи и инженеры потом налаживали наиболее рациональную систему истребления и утилизации людей в третьем рейхе. Объем знаний не обеспечивал нравственной зрелости» [Там же, с. 204]. Очевидным для учителя было то, что таким детям всё же не хватало примера великой русской литературы.

Виктор Юльевич обращается от научных исследований к русской классике, перечитывая «Детство. Отрочество. Юность» Толстого, «Былое и думы» Герцена, «Детские годы Багрова-внука» Аксакова. И делает вывод, «как мучительно детская душа принимает полный несправедливости и жестокости мир, как пробуждается к сочувствию, состраданию» [Там же, с. 82]. Давая анализ названных выше книг, учитель приходит к мысли, что вершина русской классической литературы – «Капитанская дочка» А. С. Пушкина – имеет огромный педагогический эффект, потому что книга открывает дверь туда, где «пятнадцатилетний недоросль ... прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды, мосье Бопре спал пьяным сном, и батюшка выволакивал вон нерадивого, к радости крепостного дядьки Савельича», но где был Петруша Гринев научен, преодолевая жестокие испытания, сберечь прежде всего свои «честь и достоинство, которые становились дороже жизни» [Там же, с. 82].

В знаковой главе романа «Зелёный шатёр» «Имаго» Илья поддерживает это убеждение и смысл детскости в желании Михи Меламида сохранить человеческое достоинство. Илья учит друга: «Глупости романтические у тебя в голове. Зачем выбор? Какой выбор? Детский сад какой-то. Нет никакого выбора... <...> В определённый момент почувствуешь – вот тут опасно. Значит, пока не лезь. Граница-то всем видна. А там разберёмся» [Там же, с. 518]. Миха уловил одно: что-то было не так в рассуждениях Ильи. Сердце подсказывало, что выбор будет самым трагичным [4, с. 129].

Миха как взрослый критически относится к себе, осознаёт свою «несостоятельность» и в жизни, и в творчестве: «Детские, детские стихи. Скоро тридцать четыре года. И всё ещё детские стихи. И взрослых не будет никогда. Потому что я так и не вырос» [6, с. 540-541].

Вполне корректно Тюрина М.В. резюмировала: «Для Михи, преданного своей земле, была страшна сама мысль, что он может покинуть свою страну» [5, с. 136].

«Недоразвитость» всего общества подчёркнута автором в главе «Имаго» с помощью «цитатности» из творчества Достоевского. Рассказывая, как

обсуждали выступление по телевизору Чернопятава, известного борца с советской властью, кающегося в своих грехах «талантливо – если можно совершать подлость талантливо». Миха и Илья видели, что у всех была налицо только жажда перемен. Разных перемен – кому каких: «Сотни людей после вчерашней передачи обсуждали это событие. Сильно запахло «Бесами» [6, с. 515].

Интертекстом Достоевского повествователь как бы вопрошает: «Открыли ли Достоевский особую стихию русского революционного беснования или невзначай создал её, заодно со своими литературными героями, Ставрогиним и Петенькой Верховенским. Об этом и проговорили весь вечер Миха с Ильёй. Но ни к каким окончательным выводам не пришли. Слишком много неизвестного было в этой истории» [Там же, с. 516].

Посредством обращения к роману «Бесы» Достоевского автор выражает своё отношение к эпохе сталинизма, виновного в такой детскости запуганного, «окоченевшего от страха» народа, жившего «безумной жизнью» [Там же, с. 106-107]. Повествователь уверен, что с «имаго» советского народа связаны также проблемы тотального сиротства и безотцовщины. Действительно, вводя строфы стихотворения И. Ф. Анненского, Миха выражает чувство сиротства, ощущения разрушенного, покинутого жилища:

*Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.
Сад старинный, все осины – тощи, страх!
Дом – руины... Тины, тины, что в прудах...
Что утрат-то!... Брат на брата... Что обид!...
Прах и гнилость... накренилось... А стоит...
Чьё жилище? Пепелище?... Угол чей?
Мёртвой нищей логовище без печей...* [Там же, с. 493-494].

В главе романа «Зелёный шатёр», символично названной «Все сироты», показано, что «добровольное сиротство» выражается прежде всего в потере «исторической памяти» и «любви к отеческим гробам» [А.С. Пушкин].

Эта мысль доказывается на примере судьбы Антонины Наумовны – матери Оли, только после смерти которой открылось, что объявленное ею сиротство было мнимым, «политическим». Член Союза писателей, знаменитая своими «ложно патриотическими опусами» и тем, что описывала когда-то вместе с двумя мужчинами из ОГПУ «бумаги» В. Маяковского, «покойника-самоубийцы», она после смерти оказалась «совсем Ничто-пшик» [Там же, с. 173,].

Антонина Наумовна малодушно отказалась даже от памяти всей своей родни, в которой был её дед – святой архиепископ, молившийся за всю Россию. Оля с удивлением после смерти матери узнала о своём славном роде. Отказавшись от родителей при жизни, Антонина Наумовна в момент смерти вспомнила о них и звала мать и отца, осознавая тяжесть греха отступничества. Владыка Никодим явился ей только в посмертии.

Безотцовщина и сиротство – фактор «имаго» – проявляются как критерий нравственности, когда дети становятся неизбежными сиротами при живом отце. У Ильи, например, есть «сын-урод», к которому он проявляет преступное

равнодушие. Рождение неполноценного ребёнка вызвало у него только нежелание больше иметь детей даже от горячо им любимой Ольги. Для сына Ильи становится настоящим отцом сын Ольги – Костя, добрый и бескорыстный человек.

Костя восстанавливает прерванную традицию рода: он заботится также об упокоении «мощей своего прадеда». Константин забрал и сводного брата Илюшу к себе после смерти его родителей.

Через цитату из стихотворения А. С. Пушкина «О кладбище» сын Ильи, которого тоже зовут Илья, передаёт эту авторскую мысль о восстановлении исторической памяти в следующих поколениях, о возрождении России и обретении её «блудными сынами» любви к «отеческим гробам» [Там же, с. 381].

Повествователь демонстрирует и другой вариант: полной и безвозвратной потери себя, своей национальной идентичности на примере судьбы Дмитрия Степановича Дулина. «Бедный кролик» - это не только название главы, где изложена история жизни героя, но и метафора его характера и его жизни. Несмотря на то что Дулин делает великолепную карьеру, становясь директором научно-исследовательского института, он остался несмышлёным кроликом, бездарным и бесхребетным, не помнящим родства.

В словах профессора Винберга выражено авторское мнение об этом человеке: «Детская страна! Культура блокирует природные реакции у взрослых, но не у детей. А когда культуры нет, блокировка отсутствует. Есть культ отца, послушание, и одновременно неуправляемая детская агрессия» [Там же, с. 390].

Концепт «имаго» понимается здесь Л. Улицкой как противоположный евангельскому смыслу «детскости спасительной». Если в проповедях Иисуса Христа детскость является важнейшим качеством для всякой человеческой души и проявляется как искренность, всепрощение, кротость, то в понимании повествователя «имаго» – это синоним недоразвитости, духовного примитивизма, неумения вписаться в обстоятельства окружающей жизни.

Психология русской детскости – проблема, интересная и для Виктора Юльевича Шенгели. Он цитирует Л. Н. Толстого, который детство назвал «мучительный период, пустыня отрочества». Учитель рассуждает: «И похоже, не все выбрались из этой пустыни, а значительная часть оставалась в ней навсегда [Там же, с.78].

Для Виктора Юльевича очень важно мнение биолога Миши **Колесника**, который размышлял о человеческих личинках, недоразвитых, но способных воссоздать себе подобных. Учитель пишет книгу «Русское детство», размышляя над судьбой русского народа, определяя его ментальные черты путём анализа мыслей русских писателей-классиков. Цитатность становится основой его исследования.

Но как говорил Апостол Павел: «Знание надмевает, а любовь назидает» [1 Корф. 8:1]. Поэтому исключительно биологический взгляд на человека не может быть верным. Например «Бедный кролик» Дулин, серая бездарность, но добряк, творящий по неведению преступления, описан теоретически точно, но без любви и сочувствия автора произведения.

Цитата из поэмы Максимилиана Волошина позволяет увидеть и другое стремление писательницы: понять подсознательную православную жертвенную ментальность своих персонажей.

*«На дне души гудит подводный Китеж –
– Наш неосуществимый сон! [1, с. 32]*

И действительно, токи подводного Китежа, аксиологию православия чувствуют через русское слово, русскую культуру все персонажи романа «Зелёный шатёр», ведь, по словам Апостола Павла, «всё это происходит с нами, как образы; а описано в наставление нам, достигших последних веков» [1 Корф. 10:11].

Ещё один аспект «имаго» отражается в романе посредством интертекста произведения В. Г. Короленко. В главе романа Л. Улицкой, названной «Дети подземелья», описаны трагические события, произошедшие на похоронах Сталина, когда погибли сотни людей. Автор вводит варьированный интертекст повести Короленко, подчёркивая не столько реальную нищету народа, отсутствие «солнца» в быту, сколько потерю свободы мысли, увлечение молодёжи поисками кумиров, искреннее, детское поклонение тирану основной «массой населения». Интертекстема имеет в романе и фабульный смысл, ведь и буквально Илья спасается под землёй, в канализационном коллекторе, от гибели в день прощания с «отцом всех народов». Детское любопытство явилось причиной спасения и выживания.

Таким образом, в ходе анализа лейтмотива «имаго» стала очевидной многофункциональность интертекста в романе Л. Е. Улицкой «Зелёный шатёр»; с помощью варьированных цитат происходит утверждение главной идеи романа; посредством аллюзий и реминисценций характеризуются главные и второстепенные персонажи, выражается авторская позиция через лейтмотив «имаго» и его инварианты (детскость, сиротство, безотцовщина). В целом, ясно обнаруживается писательская интенция, утверждающая, что в самые суровые Времена основными ментальными чертами русской интеллигенции были влюблённость и крепкая вера в особое высокое духовно-нравственное предназначение русского слова.

Литература.

1. Волошин М. А. Пути России: Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1992. 247 с.
2. Гаспаров М. П. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 313 с.
3. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. М.: Книжный дом «Либроком», 2011. 272 с.
4. Попова И.М., Глазкова М.М. Средства выражения концептуального смысла в романе Л. Улицкой «Зелёный шатёр» //Современные проблемы филологии: материалы II международной конференции. Тамбов: Изд-во Першина Р. В. С. 129-134.
5. Тюрина М.В. Концептуальный смысл «Имаго» в романе Людмилы Улицкой //Современные проблемы филологии: материалы II международной конференции. Тамбов: Изд-во Першина Р. В. С.134-138.
6. Улицкая Л. Е. Зелёный шатёр. М.: Эксмо, 2011. 592 с.

Попова Ирина Михайловна,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Губанова Тамара Васильевна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Концептуальность выражения «поэзия – ворованный воздух» в романе Л.Е. Улицкой «Зелёный шатер».

Аннотация: В статье расшифровывается поэтико-философский смысл выражения «ворованный воздух», который является концептуальным центром романа «Зелёный шатер» Людмилы Улицкой, анализируются взаимосвязанные интертекстемы «русская метафизика», «власть русского слова», которые определяют мотивную и лейтмотивную структуру произведения.

Ключевые слова: интертекст, культурные отсылки, концепты, символы, литературные реминисценции.

В центре романа Людмилы Улицкой «Зелёный шатер» [Улицкая 2011: 592] обнаруживаются взаимосвязанные концептуальные блоки: «русская метафизика», «Россия – судьба», «неизбывная власть русской культуры», «власть русского слова», «поэзия – ворованный воздух», способствующие формированию основной идеи произведения: русская интеллигенция живет исключительно в лоне русской культуры, питаясь живыми соками русского языка. Л. Улицкая показывает, что «язык есть не столько инструмент, обслуживающий мысль, сколько мысль есть способ, которым актуализируются изначальные смыслы, содержащиеся в языке» [Кузьмина 2011: 27].

Особенно четко эту важнейшую суть выражает один из драматических пропонентов «Зеленого шатра» – Миха Меламид, отказываясь покинуть Россию, несмотря на то что это был для него единственный путь спасения жизни. Герой резюмирует: «Я там умру <...>. У поэзии есть язык, и этот язык русский! Я поэт... Я без России не могу! <...> Россия, русский язык, русская метафизика... Россия, Лета, Лорелея...» [Улицкая 2011: 240]. Здесь в одну цепочку выстроены поэтическая страсть персонажа; роковая таинственная над ним власть родного языка и литературы, от которой нельзя освободиться; любовь, как судьба, смерть, ведущая в вечность. Варьированная интертекстема стихотворения Александра Блока маркирует поэтико-философскую доминанту романа Л.Е. Улицкой: «русская поэзия, являясь «воздухом существования личности», превратилась в советское время в «ворованный воздух», который дает подобие полноценной духовной жизни, но, как правило, заканчивается физической гибелью человека.

Действительно, для главных героев романа «книга из учителя жизни превратилась в ее заменитель» [Улицкая 2011: 290]. В «Зеленом шатре» все персонажи буквально «живут» русской литературой. Главные герои романа называют себя «ЛЮРСы». Члены общества «Любителей русской словесности» остро чувствуют, что «поэт в России больше, чем поэт», что «не было другого такого времени в России, ни до, ни после, когда стихи, заполняя воздушное пространство, сами становились воздухом. Возможно, как сказал поэт, «ворованным» [Улицкая 2011: 503].

Каждый из «ЛЮРСов» имеет свое пристрастие в лоне русской культуры. Увлечение стихией музыки свойственно Сане (Саше Стеклову); полное погружение в искусство документального фотографирования характерно для Ильи Брянского; а Михе (Михею Меламиду) близко стремление отобразить «словом» свою отзывчивую и трепетную душу, пусть у него, по его словам, выходит примитивное глухонемое мычание», но оно тоже выражает «власть великого русского слова» [Улицкая 2011: 503].

Запрещенные произведения В. Набокова, А. Солженицына, Д. Оруэлла, И. Бродского и многих других «потаенных писателей» стали «ворованным воздухом», который герои стремятся глотнуть любой ценой, даже ценой жизни. Русское слово несет для персонажей становление личности через литературные: «судьбоносные встречи, когда пресекаются связи, меняются русла, уровни, жизнь из низины поднимается на высокогорье» [Улицкая 2011: 414].

«Русская метафизика», как очевидно из повествования, проявляется в том, что русский язык, несмотря на искажения в XX веке многих первоначальных смыслов слов, продолжает выражать, возможно, на подсознательном уровне, православную этическую составляющую характеров и судеб россиян.

Через исконный смысл слов выявляется основная идея романа – противостояние русской интеллигенции системе власти Словом. И все главные герои так или иначе борются за «свободное парящее слово» и гибнут, сохраняя, распространяя, или «добывая» произведения запрещенной литературы, вскрывающей мутацию словесных смыслов.

Для Ильи Брянского, например, Самиздат стал не только главным открытием Истины, но и образом жизни, любовью, трагической судьбой. Он уверен: «Высшее предназначение поэта, как оказалось, - не Нобелевская премия, а эти шелестящие, переписанные на машинке и ручным способом листочки, с ошибками, опечатками, еле различимым шрифтом: Цветаева, Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Солженицын, Бродский, наконец» [Улицкая 2011: 141].

Для Саши Стеклова – это путь понимания мира и себя в нем, поиска своего предназначения. Для Михи Меламида поэзия – это Голгофа, его самосознание и самоопределение, его жертвенная любовь до смерти. Получается, что концепт «ворованный воздух» вмещает в себя определение смысла бытия главных персонажей романа и утверждает итоговую мысль, обобщающую развитие русской литературы от А.М. Радищева до О. Мандельштама и И. Бродского, заключающуюся в том, что жертвенность – суть жизни.

Ученые П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, С.Н. Булгаков, утверждая синергичность языка, писали, что в «Слове» происходит встреча двух энергий:

энергии индивидуального духа и энергии народного, общечеловеческого разума: «Язык есть не столько инструмент, обслуживающий мысль, сколько мысль есть способ, которым актуализируются изначальные смыслы, содержащиеся в языке» [Кузьмина 2011: 27].

К этому же выводу приходят герои романа, ими выявляются изначальные и искаженные или забытые смыслы слов, которые иронически обыгрываются в произведении. Например, наказание – это объяснение неправильности поступка, наказ не отступать от правды, а не расстрел или пытки. Правители, начальники – это благоверные князья, ведущие свой народ праведным путем, всегда стоящие «в начале» войска, подставляющие первыми грудь для удара, а не «деспоты и поработители» [Яковлев 2005: 161].

Особенно важно для восстановления концептуального смысла романа уяснение исконного смысла слова «воздух» (состав слова: въз – (префикс) и дух [Черных 2007: 161]. Воздух – это «сущность, истинный смысл, содержание чего-либо», а также «разум, нравственная основа души человека» [Черных 2007: 275].

А.Н. Радищев не случайно употребил это слово по отношению к обездоленному крепостному народу. Написанная в конце XVIII века книга «Путешествие из Петербурга в Москву» стала «частью национальной культуры. <...> Радищевский стыд унаследовала великая русская литература. Это – стыд и совесть Пушкина, Лермонтова, невольников чести. <...> Это необходимость покаяния наших дней», - справедливо подчеркивал Н.Я. Эйдельман [Эйдельман 1990: 8].

Говоря о жутких притеснениях крепостного народа, А.Н. Радищев писал, что у крестьян помещиками отнято все, а оставлено только то, что отнять невозможно – «воздух» [Радищев 1984: 144]. В главе «Пешки» есть гневное инвективное обращение к помещикам и к властям: «Звери алчные, пиявцы ненасытные! Что крестьянину мы оставляем? то, чего отнять не можем, - воздух. Один воздух!» [Радищев 1984: 144].

В радищевском тексте «воздух – это атмосфера, то, что вдыхают и выдыхают живые существа» [Черных 2007: 161]. Выражение из «Четвертой прозы» Осипа Мандельштама «ворованный воздух» является варьированным интертекстом, перекодированной цитатой аллюзийного плана из «Путешествия из Петербурга в Москву».

У Мандельштама смысл слова «воздух» прочитывается как «возношение над бранным бытием» и указывает на необходимость возврата к вечным духовным смыслам исконно русского языка, которые были закрыты для советского народа в той, запрещенной, литературе, которой, как «ворованным воздухом», дышат герои «Зеленого шатра».

Воздух – это то, без чего жить нельзя ни секунды, а «ворованный воздух» - это намек на тоталитарное ущемление свободы выбора личности и свободы слова и творчества. О. Мандельштам подчеркивал: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух» [Мандельштам 2011: 22] Очевидно, что для поэта исходной интертекстемой является запрещенная, ходившая в списках книга А.Н. Радищева.

Вводя выражение О. Мандельштама в свой роман, Людмила Улицкая сопрягает оба интертекста: писателя XVIII века и поэта XX столетия, что позволяет прочертить духовную вертикаль от исторических времен к современности, увидеть сходство и различие, определяя степень гнета тоталитарных систем в русской истории. В художественную задачу Л. Улицкой явно входит доказательство того, что период сталинизма не уступает крепостной эпохе, воссозданной Радищевым, а даже превосходит более изощренными формами лишения человека свободы.

Знаменитая строчка из стихотворения Осипа Мандельштама продолжает сегодня интерпретироваться в постмодернистском духе. Например, в сборнике стихов Валерия Прокошина «Ворованный воздух» поэт придает этому выражению совершенно иной смысл, буквальный, исподвольный, объясняя состояние человека, знающего, что он умрет: «после онкологического центра, каждый глоток воздуха похож на воровство» [Прокошин 2012: 29].

«Ворованный воздух поэзии» по сути означает, что невозможно отнять воздух у той части русской интеллигенции, которая не мыслит жизни вне русской культуры и признает только одну власть – «власть русского слова».

Расширяется концептуальный смысл анализируемого выражения «ворованный воздух» по отношению к литературе России, неотъемлемой частью которой всегда был Евангельский контекст, символикой названий в произведении Л. Улицкой. Так, дополнительные концептуальные смыслы заложены в тройное название юного братства ЛЮРСов, их тройственного союза.

Первое название – «Троица» несет выражение тайны согласия и гармонии Божественной ипостаси, отображает неразделимое духовное единство трех друзей, характеризует дружбу мальчиков как союз личностей, обладающих обостренным чувством чести и достоинства, любви к «Божественному глаголу», пробуждающему совесть и взывающему к решительным действиям. «Дело закона у них написано в сердцах, о чем свидетельствует совесть их и мысли их», говоря словами из Послания Святого Апостола Павла к римлянам (Посл. Ап. Павла, 2, 15).

Второе наименование «Трио», взятое из музыкальной терминологии, обладает семантической нагрузкой, подчеркивающей подсознательное стремление к духовному развитию посредством музыкальной составляющей поэтического слова, ощущению совершенства мира через гармонию русской речи, которые одинаково ведут к высшим смыслам. Ведь музыка является единственным видом искусства, прямо воздействующим на глубины духа.

Третье определение ЛЮРСов – «Трианон» оживляет реминисценцию социального плана, воспоминание о политической изоционности и лукавстве творцов французской революции 1848 года, но прочерчивает параллели с постреволюционным русским обществом, построенном на идеологической лжи и насилии, которому противостоят ЛЮРСы, которые видят, до какого предела была доведена система слежки за инакомыслящими, не смирившимися с отсутствием «воздуха, свободы духа». Герои готовы в смертельной схватке с режимом, добывая очередную гениальную, но запрещенную «книгу» русского писателя или поэта.

Невольно напрашивается сопоставление с романом Татьяны Толстой «Кысь», тоже посвященным роли русской культуры и русского слова в жизни народа, в сохранении его национальной идентичности [Толстая 2003: 320]. И у Татьяны Толстой, и у Л. Улицкой книга всегда является объектом смертельной борьбы за полноценную, свободную духовно жизнь.

В главе «Беглец» романа «Зеленый шатер» показано, как художник скрывается от Системы в глухой деревушке, находя вдохновение и красоту, не только в книгах, но и «во внешнем безобразии жизни». Но и там, на краю света, где отсутствуют признаки цивилизации (как в послевзрывном мире Татьяны Толстой), его настигает всеведущее око КГБ и обрывает творческий процесс, уничтожая так трудно добытый им скудный «ворованный воздух» искусства.

В главе «Кофейное пятно» демонстрируется, что «бездушие, удушье, безвоздушность» пространства резко ощущали даже те, кто по должности должен был пресекать крамольное хождение запрещенной властями литературы в советском обществе. Генерал Троицкий тайно собирал у себя дома «книжки посаженных писателей» [Улицкая 2011: 312]. Принесенное в университет «Приглашение на казнь» Набокова стоило ему крушения карьеры, а затем отняло жизни у многих интеллигентов. Но зато юные филологи восприняли набоковское произведение как полный пересмотр всей иерархии ценностей: «Новое небесное тело вошло в Галактику: половина литературы самовозгорается и превращается в пепел «на фоне набоковского чистого алмаза» [Улицкая 2011: 311].

Страх не является препятствием к поиску новых литературных алмазов.

Не только любители русской литературы, но и гениальные писатели, по словам учителя Виктора Юльевича, получили такую мощную «инициацию страхом», что страх иногда становится сильней красоты и истины: «Страх все погубит – все зародыши красоты, ростки прекрасного, мудрого, вечного...» [Улицкая 2011: 306].

В творчестве поэтов Мандельштама и Пастернака, по мнению Учителя, виден «ужас времени», произведения отражают «ползучей чумой пораженное время» [Улицкая 2011: 306], которое является объектом пристального отображения в романе Л. Улицкой.

Не случайно основная идея романа закодирована в литературном эпиграфе, представляющем собой отрывок письма «запрещенного» Б. Пастернака к «запрещенному» В. Шаламову от 9 июля 1952 года. В цитате утверждается недостаточность пассивной позиции по отношению к тоталитаризму, содержится призыв к искоренению его трагических последствий: «Не утешайтесь неправотой времени, его бесчеловечности недостаточно, чтобы, не соглашаясь с ним, тем уже быть человеком» [Улицкая 2011: 5]. Главные герои «Зеленого шатра» выстраивают жизнь именно по этой схеме, активно участвуя в противостоянии Системе.

«Неправоту времени» сильнее всего обнажает русская литература, в которую как в историческое бытие погружаются члены духовного братства, противостоящего примитивизму Мурыгиных-Митюгиных. Поэтому отдельный пласт романа Л. Улицкой составляет современная глубокая характеристика значимых произведений русской литературы XX века, которые даются на фоне

таких эпохальных событий, как гибель тысяч людей и на похоронах Сталина, и в период хрущевской оттепели, и во время ужесточения борьбы с инакомыслием в 1970-е годы.

Роман Улицкой подтверждает, что «Замышление поэтического творения от прежде проторенных путей, какие нельзя придумать наново – это предначертанные проторенные тропы самого языка» [Гадамер 1991: 115], поэтому так обширен литературный интертекстуальный фон этого произведения.

Таким образом, в романе Улицкой «Зеленый шатер» посредством концептуализации интертекстуального символа «поэзия – ворованный воздух» на фоне изображения трагизма жизни нации, утверждается в качестве основной такая ментальная черта русской интеллигенции, как бесконечная вера в преобразующую и воскрешающую силу Слова.

Литература.

1. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991, - 367 с.
2. Кузьмина Н.А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Книжный дом «Либроком», 2011.- 271 с.
3. Мандельштам О.Э. Четвертая проза. // Анталогия Вымысел. – Р-на-Д: Феникс, 2011. – с. 228 -250.
4. Прокошин В. Ворованный воздух. – М.: Арт Хаус Медиа. – 2012.
5. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – М.: «Художественная литература», 1984. – С. 144
6. Славянорусский корнеслов. Сост. Л.С. Яковлев. – СПб., 2005. – 415 с.
7. Толстая Г.Н. Кысь: роман. – М.: Эксмо, 2003. – 320 с.
8. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2т. – 8-е изд. – М.: Рус.яз. – Медиа, 2007.
9. Улицкая Л.Е. Зеленый шатер: роман. – М.: Эксмо, 2011. – 592 с.
10. Эйдельман Н.Я. Путешествие с Радищевым. // Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – М.: Книга, 1990. – С. 8.

Попова Ирина Михайловна,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Максимова Ольга Владимировна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов (Россия)

Ключевые слова и фразы: художественная память, литературоцентричность русской культуры, исторический контекст, интертекстуальный диалог, символично-метафорический принцип изображения истории, инварианты изображения исторических событий.

Аннотация. В статье выявляются поэтические принципы изображения исторических событий в прозе Л.Е. Улицкой на материале романа «Зеленый шатер» (2011г). Определяется тотальность авторского ощущения литературоцентричности русской истории XVIII-XX веков, воплощенная в произведениях писательницы в нескольких инвариантах: посредством диалогической интертекстуальной коммуникации с предшествующей художественной литературой; через символическую метафоризацию объектов культурного наследия; путем остранения, то есть взгляда извне, восприятия иностранцем российских исторических реалий и наименований, несущих намеки на аналоги между историей России и других стран.

«Не в подворотне живем, а в истории...» Литературоцентричность изображения исторических событий в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер»

Изображение значимых исторических вех развития общества в романе «Зеленый шатер» Л.Е. Улицкой происходит путем постоянного творческого диалога с художественными произведениями русской классики и современности. О подобной диалогичности писал М.М. Бахтин как о необходимом условии развития культуры в своей работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве» [Бахтин 1986:251]. Л. Улицкая подтверждала это: «Я поняла, что существует целая армия людей, которые укрываются от действительности именно в чтении... И литература, способная заменять собою жизнь, пронизанную фальшью, жестокостью и убогой идеологией, существовала: великая русская литература» [Улицкая 2014:31].

Действительно, во все времена русская культура была литературоцентрична, а художественная литература «исполнена» принципами подлинного историзма. В романе знатоком русской культуры и истории является Виктор Юльевич Шенгели – учитель, прошедший через горнило войн и испытывавший ее горькие последствия. Вместе с новым учителем литературы в души главных персонажей Михи, Сани и Ильи входит любовь к русскому Слову и понимание истинной русской Истории. Виктор Юльевич всегда описывал историческое событие через творческий диалог художественных текстов. Например, когда в классе начинали тему «Тарас Бульба», он прочитал про Гоголя стихи Петра Вяземского:

*«Ты загадкой своенравной
Промелькнувший на земле,
пересмешник наш забавный
С думой скорби на челе.
Гамлет наш! Смесь слез и смеха,
Внешний смех и тайный плач...»* [Улицкая 2011:40].

История России начала XIX века возникает как история судеб Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и как «великолепие дома Сани», напоминавшее о пышной аристократической культуре Российской империи этого периода (Саня жил в бывшей усадьбе Апраксиных – Трубецких). Мальчики хоронят котенка под

скамейкой, на которой когда-то сидел Пушкин с няней: «Пустыню отрочества» друзья проходят как Саня и Ника из «Былого и дум» А.И. Герцена, давших клятву на Воробьевых горах и т.д. Учитель литературы водит героев по многим историческим местам Москвы, воспроизводя для них историю декабризма, романтизма, символизма, то есть всей русской культуры. Мальчики видят время сквозь призму произведений от Пушкина, Грибоедова, Вяземского, Лермонтова и до Бродского и Солженицина, Марины Цветаевой, Маяковского. Автор-повествователь утверждает интенцию воспринимать историю как неразрывную культурных эпох.

«Та культура кончилась и наступила другая. Культура стала лоскутна, цитатна. Закончилось прежнее измерение времени, вся культура как заверченный шар <...> Циклическое время вращается, вбирая в себя все новое, и новое уже не отличается от старого, идея авангарда уже себя изжила, потому что нет в культуре никакого прогресса, как в явлении окончательном и явленном», - говорит повзрослевший Саня [Улицкая 2011:584]. И есть точные основания, подтвержденные высказывания Улицкой, считать, что этого же мнения придерживается и автор, от которого исходит то горькая, то ироническая интерпретация событий. Так о герценовской дружбе друзей «Зеленого шатра» писатель говорит вначале высокопарно, а затем иронично: «Итак, соединил мальчиков – это было впоследствии документировано – не высокий идеал свободы, ради которого следовало либо немедленно пожертвовать жизнью, либо, что более скучно, всю жизнь год за годом отдавать на служение неблагодарному народу, как это произошло с Сашей и Ником за сто с лишним лет до того – а чахлый котенок, которому не суждено было пережить потрясений первого сентября тысяча девятьсот пятьдесят первого года» [Улицкая 2011:15].

Для автора – повествователя очень важна вписанность персонажей в историю, чувство причастности к историческому процессу: «Не в подворотне живем, в истории. И Пастернак поэтому переулку ходил каких-то двадцать лет тому назад. А сто пятьдесят лет тому – Пушкин... И мы тут проходим, огибая лужи» [Улицкая 2011:515]. Эти слова звучат в самые интимные мгновения жизни персонажей. Так, говоря о семейном счастье Алены и Миши, автор приводит строчку из стихов Б.Пастернака: «И рядом, в трех минутах ходу, был Потаповский переулок, по которому еще ходила немолодая обрюзгшая женщина, последняя любовь Пастернака, отсидевшая срок за эту любовь Ивинская, и ее дочка Ира Емельянова, тоже отсидевшая за причастность и осведомленность» [Улицкая 2011:524].

«Вопрос о выражении интенций автора так или иначе соотносится с понятием образа автора» [Бабенко 2010:12], поскольку образ автора пронизывает весь текст и определяет взаимосвязь всех уровней художественного повествования.

Образ автора является всегда доминантой произведения, концентрирующей его аксиологическое, архитектурное и стилевое единство. При этом «коммуникативная задача, ориентированная на речевое воздействие диктует автору определенный отбор и распределение языковых средств, адекватных, с его точки зрения, для реализации данной задачи» [Новиков 2000:120].

Авторская направленность в романе «Зеленый шатер» на символично-метафорический историзм чувствуется, например, в главе «Орденоносные штаны». Вводя интертекст Н.В. Гоголя, точнее его сборника «Миргород», акцентируя внимание на «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [Гоголь 1976:181]. Л.Улицкая показывает «ссору» своего персонажа с компартией, в которой в 1960-е годы после разоблачения культа Сталина возростал новый культ личности Никиты Хрущева. Параллельно происходит ссора Петра Петровича на даче с Афанасием Михайловичем, не желавшим поддержать «однокашника по Академии Генштаба». Горечь иронии Н.В. Гоголя по поводу «мелочности жизни» своих героев передается гоголевскими интертекстами: «Поскольку дело происходило на даче у Афанасия Михайловича, он указал другу на дверь и произошла между двумя генералами ссора по типу описанной гоголем Николаем Васильевичем хотя ни «свинья», ни «гусак» не фигурировали, но «трус» обидел Афанасия Михайловича до глубины души [Улицкая 2011:505].

Заслуженный фронтовик был уничтожен за критику, сослан на Дальний Восток, затем арестован, выгнан из партии, разжалован в рядовые, лишен воинского звания, боевых наград и всех льгот.

В судьбе боевого генерала Ничипорука отражена двойственная суть истории хрущевского времени с ее «якобы свободой». История с запрятанными от обыска боевыми орденами Петра Петровича показывает лживую и циничную суть «хрущевской оттепели». Ведь после «психушки», тюрьмы и ссылок герой великой Отечественной генерал Ничипорук вынужден был стать «настоящим генералом маленькой армии диссидентов. Есть такие люди, которым генеральство дается от рождения», - замечает автор [Улицкая 2011:506].

В результате контраст исторических эпох – гоголевской и хрущевской – потрясает, поскольку гоголевским интертекстом демонстрируется нарастание «давления высоченного», которое выдержал русский генерал, дожив до девяносто первого года, когда его награды были вторично возвращены ему только посмертно: Жуткая послесталинская эпоха сменилась вот такими «лучшими временами».

Изображение истории через культуру в романе Улицкой многовариантно. Главный аспект - это рассмотренный нами выше взгляд на прошлое сквозь прецедентные феномены культуры. И действительно, становится очевидным, что: «Современное состояние культуры характеризуется, тем что в специальной литературе получило именование «интертекстуальность», одной из форм проявления которой можно признать прецедентные феномены, то есть такие элементы или фрагменты культуры, которые в том или ином виде уже получили «права гражданства» в соответствующей культуре и стали в большей или меньшей степени достоянием носителей определенной культуры/субкультуры» [Гришаева 2004:134].

Произведение, ставшее классическим, не обязательно получает в той или иной культуре статус прецедентного феномена. В разных культурах одно и то же классическое произведение имеет различный культурный «удельный вес» именно потому, что идейное содержание соответствующего произведения

может не находить должного отклика у представителей некоторой культуры по причине его неукорененности в систему ядерных ценностей соответствующей культуры. Напротив, статус прецедентного феномена может приобрести тот факт культуры, который отнюдь не относится к наивысшим достижениям человеческого духа. что наблюдается у Л.Улицкой [Попова 2013:2].

Прецедентные феномены декабристской эпохи, например, позволили автору «Зеленого шатра» прочертить связующую линию между последующими революционными и постреволюционными эпохами, показав декабризм как исток предательства самодержавной Руси ее элитной, интеллигентной прослойкой.

Известно, что обращение к прецедентным феноменам делает соответствующее произведение содержательно богаче, способствуя приращению смысла за счет сведений, активизируемых прецедентами с их мощным аксиологическим и ценностным потенциалом. Последний «является одновременно основной для реализации в текстовом целом разнообразных текстоорганизующих и текстообразующих потенциалов каждого из использованных адреснтом прецедентных феноменов» [Гришаева 2004:208].

Поэтому так, критически воспринимал учитель Шенгели значимость для русской культуры XX века темы декабризма, очень важной и для автора романа: «Декабристы – сердце русской истории, лучшая ее легенда <...> Но странным кажется, что Саня – потомок декабристов был равнодушен к земным корням, он цинично отверг романтическую легенду, воссозданную в стихотворении Пушкина «Во глубине сибирских руд» [Улицкая 2011:88]. Один Миха принимал истоки русской революции по-детски восторженно, видя в них только свободолюбие.

Для остальных персонажей революционные взрывы были неотделимы от предательства народа и отечества. Виктор Юльевич цитирует книгу «Записки декабристов», изданную в Лондоне в типографии Герцена в 1862 году: «Тяжела мысль быть обязанным благодарностью человеку, о котором имел такое худое мнение», - писал Сергей Трубецкой после допроса государем Николаем Павловичем. Нашелся предатель, единственный среди декабристов, это был капитан Майборода. Сообщается, что он «удавился, как Иуда». «История с евангельским оттенком», - комментирует Илья, тем самым протягивая нить в библейские времена и утверждая неизменяемость грешной человеческой природы [Улицкая 2011:89].

Виктор Юльевич был исследовательским авторитетом в области истории для персонажей, потому, что он «как Гулливер в стране лилипутов, каждым своим волосом был привязан к почве русской культуры» [Улицкая 2011:75].

Школьный учитель утверждал, что литература – единственное, что помогает человеку выживать, примиряться с исторической эпохой, узнавая в предшествующем причины и выводя следствия.

Другой аспект историзма в романе «Зеленый шатер» - это воссоздание судеб персонажей и их предков как прерванную цепь исторического процесса, поэтому глава под символическим названием «Русская история» посвящена анализу процесса потери православной традиции (1917 год), а затем восстановления в 1990-е годы исторической памяти.

Речь идет о переходе в катакомбное состояние православия в XX веке на примере судьбы прадеда Лизы – Наума Игнатьевича, бывшего святым русской церкви. «Смутная какая-то история, обрывки, умолчания, были вокруг Антонина Наумова. Дочь отреклась от него и объявила, что отец ее погиб в лагерях, а Владыка Никодим выжил, остался в памяти русских христиан. Внук Костя воспринимает эту историю как «древнюю», а ведь умер владыка только в 1964 году, заявив, что Россия обязательно возродится в Святую Русь.

Предательство и смерти всех его родных детей не прервали историческую и «вечную молитвенную память» о нем. Его духовные дети помнят пророческие слова Владыки Никодима: «Не нужен нам антиминс, вся наша земля полита кровью праведников и исповедников. Где бы ни молились, все на костях мучеников» [Улицкая 2011:549]. Ироническое описание старушонки в четырех платках, от которой разит овчиной, сменилось оплакиванием себя, «плачем стыда и злости» за то, что «прадеда кости лежат на свалке. Какая русская история... Да, мы такие» [Улицкая 2011:553]. Ассиметрично варьированный интертекст стихотворения А.С. Пушкина («Любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам») стал знаком исторического беспамятства и последующего покаяния. В связи с этим Лубянка воспринимается персонажами, как русский «наш Страшный суд» [Улицкая 2011:565].

Третий аспект изображения исторических эпох в романе Улицкой состоит в том, что историческое время изображается также извне, глазами иностранцев, живущих в другом социальном измерении. Глава «Ende dut» посвящена такому восприятию «загадочной русской души». Важна символика названия главы, в которой изображается эпоха шестидесятничества: «В начале шестидесятых появилась новая порода иностранцев, влюбленных в Россию до беспамятства <...> Они заглывали крючок с наживкой из Достоевского» [Улицкая 2011:554]. Душа России казалась им «оксюморонной»: нежной и мужественной, иррациональной и мудрой, жертвенной и жестокой одновременно.

У Пьера Занда предки были выходцами из России. Пьер Занд «реализовывал свою любовь к покинутому когда-то его предками отечеству». Чувства этого героя к России автор накладывает на ощущения персонажей В.Набокова: «Свой» подвиг Пьер, как и герой сирийского романа, исполнял, доставляя в Россию книги одного небольшого брюссельского издательства. В основном религиозные» [Улицкая 2011:555]. Но история Пьера другая: на него написала донос любимая, на которую «надавили» представители КГБ. Повествователь иронизирует, что высылка значительно лучше судьбы набоковского героя из «Приглашения на казнь».

Судьбу Пьера круто повернул присланный ему роман «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева, который открыл в нем литературоведческий запал, поскольку «огромный объем культуры держался на приеме, отсылавшем роман к сентиментализму. Это были записки русского путешественника <...> Текст был полон цитатами ложными, подлинными, переиначенными, высмеянными. В нем соседствовали пародия и мистификациями. Живое страдание и подлинный талант» [Улицкая 2011:557]. Пьера не оценили, и он спился как и герой Ерофеева.

Влюбляется в Россию, ее народ и, на первый взгляд легкомысленная американка Деби. Поняв, что она ходит возле возле особняка графа Ростова в Москве «что не просто в доме, проживает, а в гостинице, где начинался в 1922 году роман Айседоры Дункан с Сергеем Есениным, Деби молитвенно подняла руки к небу: «Мой Бог! Это невероятно! И я здесь живу! И совершенно без романа!.. нет, у меня роман с Россией» [Улицкая 2011:567]. Чувство причастности к истории великой России охватило американку и уже не отпустило, полностью изменив ее представление о мире.

Даже иностранцы чувствовали, что «русские держат в руках судьбу всей дальнейшей мировой литературы – это их задание свыше» [Улицкая 2011:473].

Иностранцам в большей степени видны слабые и сильные стороны русского характера, обусловившие историческую судьбу России.

Еще один вариант историзма в анализируемом произведении – это сопоставление исторических явлений посредством названий, обозначений чего-либо. Так, например, название дружеского союза «Трианон» содержит аллюзии, характеризующую суть политики властных структур сталинской эпохи конца сороковых годов XX века.

Повествователь отмечает, что «союз сердец» Михи, Ильи и Сани после долгих споров отверг первоначальные наименования «Троица» и «Трио» и оставили «напыщенное» Трианон. Далее следует пометка: «Они ничего не знали о разделе Австро-Венгрии, слово было выбрано за красоту» [Улицкая 2011:14]. Речь идет в романе о Малом и Большом Трианоне, расположенном на землях Версальского дворца во Франции, где союз Австро-Венгрии, провозглашенный как Австрийская республика, был запрещен и разорван договором, подписанным в Малом Трианоне в октябре 1918 года, а затем 4 июня в Большом Трианонском дворце.

Народ был унижен, раздроблен, лишен единой культуры. Венгерскому правительству – и в этом главный итог Трианона – пришлось отказаться от значительных территорий в пользу соседних государств. В результате территория нового венгерского государства, определенная условиями Трианонского мирного договора, составила менее 30% владений венгерской и хорватской короны в составе Габсбургской монархии, с 325 тыс. кв. км она сократилась до 93 тыс. кв. км. Численность населения уменьшилась с 18 млн. (без автономной Хорватии) до 7,6 млн. человек.

Дискриминационный по отношению к Венгрии характер Трианонского договора ущемлял национальные чувства миллионов венгров, вызывал недовольство среди широких слоев венгерского общества, равно как и среди мадьяр в соседних странах. Итоги Трианона воспринимались как психологическая травма не только шовинистами, но всеми, кто понимал, что означают для венгерской культуры Надьбаня, Коложвар, Пожонь» Существовала, таким образом, питательная среда для усвоения массовым сознанием различного рода концепций ревизии Трианона. Стремление к пересмотру границ в пользу Венгрии, возврату отобранных земель, лежавшее в основе внешней политики.

Оставаясь на протяжении всего межвоенного периода одной из доминант венгерского общественного сознания, фактор Трианона предопределил

некоторые важнейшие явления духовной жизни Венгрии: грандиозные политические катаклизмы, потрясшие Венгрию в 1914-1920 гг. (первая мировая война с ее неудачным для страны исходом, революция, кратковременное существование предшествующей полосы исторического развития), разделившие единое поле культур народа.

До сих пор присутствует вопрос о том, в какой мере на суровое отношение к Венгрии в Версале повлияла Венгерская Советская республика, не явился ли Трианон хотя бы в некоторой степени расплатой за социалистический эксперимент 1919 года.

Аналогия с Советским союзом, где социалистический эксперимент проводился не 133 дня, как в Венгрии, а семьдесят лет, очевиден. Улицкая косвенно, таким образом намекает на губительные последствия соцэксперимента в России. Автор подтверждает, что через двадцать в беседе с сотрудником КГБ Илья понял, что «даже самые ушлые из всей гэбэшной банды борцы с диссидентами» по этой аналогии «постеснялись провести «Трианон» как антисоветскую организацию» [Улицкая 2011:15]. Глубокая характеристика истории путем символической метафоризации здесь налицо.

Подводя итог, необходимо подчеркнуть следующее: Людмила Улицкая в своем творчестве, как правило, использует символично-метафорический подход к изображению исторических событий, что позволяет увидеть взаимосвязь прошлого, настоящего и «прочертить» возможное развитие в будущем того или иного социального явления.

Всеобщим для творчества писателя является воссоздание реалий истории путем установления творческого интертекстуального диалога с представителями русской классической литературы XVIII-XIX веков и новейшей литературой (от Н.Радищева до И.Бродского). Прецедентные феномены литературы и искусства становятся в романе «Зеленый шатер» знаками исторического развития, неоспоримыми свидетельствами исторической перспективы.

Нами выявлено несколько инвариантов изображения исторических событий: интертекстуальный диалог, дискуссия с предшественниками о сути того или иного явления; установление параллелей между различными эпохами посредством анализа прецедентных литературных фактов; описание взгляда на русскую историю извне, из иной социальной среды; воссоздание события через аллюзивное его наименование и др.

Литература.

1. Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – 304с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. – М.: «Искусство», 1986. 445с.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 7 томах. Т.2. Миргород. – М.: худож. лит., 1976. – 333с.
4. Новиков А.И. Художественный текст и его анализ. М.: URSS. 2003. 316с.
5. Попова И.М. Функциональность интертекстуального контекста в романе Л.Улицкой «Зеленый шатер» [Вопросы современной науки и практики.

Университет имени В.И. Вернадского]. Тамбов: Изд ТГТУ 2013 вып.4. с. 126-132.

6. Улицкая Л.Е. «Зеленый шатер»: роман. М.: Эксмо, 2011. – 591с.

7. Улицкая Л.Е. Священный мусор: [рассказы, эссе] – М.: АСТ, 2014. – 476с.

8. Феномен прецедентности и преемственность культур/Под ред. : Л.И. Гришаевой и др. – Воронеж: ВГУ, 2004. – 312с.