

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

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

*Материалы
V Международной
научно-практической
Интернет-конференции*

24 октября 2017 г.

Тамбов 2017

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 V Международной научно-
практической Интернет-конференции, 24
октября 2017 г. /Федеральное
государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Тамбовский государственный
технический университет».

В сборник вошли научные статьи и доклады ученых России 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.

Васюкова Марина Валентиновна,
Ассистент кафедры «Русская филология» ФГБОУ ВО «ТГТУ», г. Тамбов.
polymarina@mail.ru

«ЛЮБОВЬ – НЕНАВИСТЬ» КАК СКВОЗНОЙ МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ ПРОЗЫ Л.Е. УЛИЦКОЙ

Аннотация: В статье рассматривается мифопоэтический бинарный мотив «любовь – ненависть». Людмила Улицкая обращается к античным образам и героям, переосмысливает их, создает новый литературный миф. Анализируются аллюзии на литературных героев русских писателей, которые мифопоэтизируются автором и переплетаются с древней мифопоэтикой.

Ключевые слова: Мифопоэтика, аллюзия, литературный миф, концепт, любовь-агапэ, любовь-эрос, Небесная любовь.

В прозе Л.Е. Улицкой мотив любви многоаспектный и многосмысловый и строится на литературно-мифологической основе. Концепт «любовь» в народном понимании включает в себя противоречивые смыслы, при этом в целом занимая важное место в русской духовной культуре. В русском языке глагол «любить» означает не только быть «любимым», но и быть «любящим», то есть включает и объект любви, и ее субъект.

«Недовыраженность» концепта «любовь» подметил еще М.М. Пришвин, сказав, что «любовь часто выражает грубочувственную сторону, а самая тайна остается тайной без слов, <...> словом не выражается» [Пришвин, 1946, с.11].

Русскими в народном быту широко использовался глагол «жалеть» как синоним глагола «любить», выступая синонимом глаголу «любить», но с иным оттенком смысла. «Жалеть» – глагол, происходящий от корня «жалить» – выражает внешний признак равнодушия, а не полный смысл концепта «любить». Более ярко выраженным в смысловом отношении является слово «любо» – наречие, означающее состояние человека, близкое к слову «хорошо». По убеждению Ю.С. Степанова, корень «люб» имеет смысл «довериться кому-то», «верить в кого-то»: «Эти семантические признаки указывают на то, что концепт “любовь” развивается на Руси по той же семантической модели “взаимных отношений двух лиц”, которая выявлена в концептах слова «вера». Иначе говоря, в зеркале русского языка слово “любовь” представляется как результат круговорота общения себя с другим» [Степанов, 2004, с. 421]. Концепт «любовь» в результате можно определить как понятие, которое обозначает взаимное уподобление двух человек, содержит представление жития в согласии и в вере в другого (близкого) человека и Бога.

В древнегреческой мифологии преобладало представление о двух типах любви – Божественной и Земной, символом которой были Афродита Небесная (Уrania) и Афродита Всенародная (Пандемос). Две богини были описаны в диалоге «Пир» Платона: «Афродита Пандемос помогает любви к женщине, существу, способному лишь рожать детей, но не мыслит идей, которыми живет общество и ради которых мужчина-герой идет на подвиг и даже на смерть» [Тахо-Годи, 1970, с. 520].

Афродита Небесная является символом любви платонической, облагораживающей материальную страсть духовной, стремящейся к истинной, вечной любви.

В прозе Л.Е. Улицкой обнаруживается идеал «агапической» любви, то есть христианской любви-агапэ, укорененной в святоотеческой традиции, обозначенной термином «обожение», обозначающим восстановление «первородной», изначальной природы человека.

Агапическая любовь (небесная) выступает духовным ориентиром человека и является в христианской традиции высшим смыслом человеческой жизни [Климань, 2014, с. 125]. В понятие агапической любви входят жертвенность и глубокое сочувствие. С.В. Климань подчеркивает, что «для человека древней эпохи мифа любовь представлялась источником обновления, порядка и гармонии, побеждающей хаос. Для античных мыслителей любовь была связана со стремлением к благу, так как возвращала человеку потерянную целостность» [Климань, 2014, с. 125]. «Многообразная античная палитра «любви», в сущности, может сводиться и к двум ключевым проявлениям: любовь к ближнему, чувственная любовь, имеющая личностный характер («Афродита земная», «простонародная»), и божественный эрос – «сила космическая», устремление к безличностной красоте, совершенству, гармонии («Афродита небесная»). Христианскую любовь можно рассматривать скорее как попытку переосмысления этих двух типов любви в своеобразном единстве, которая осуществилась представителями патристической философии» [Климань, 2014, с. 126].

А. Жураковский в книге «Русский эпос, или Философия любви в России» углубляют мысль С.В. Климаня, утверждая, что любовь небесная призвана открывать в возлюбленном «богоподобие» [Жураковский, 1991, с. 324].

О христианской любви (агапэ) писали многие религиозные философы (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский, И.А. Ильин). Особенно глубоко была разработана метафизика любви «агапэ» в религиозной философии П.А. Флоренского [Флоренский, 2003, с. 397]. В Трактате П.А. Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914) утверждается, что любящий преодолевает свою самость и становится «тождеством с другим я» [Флоренский, 2003, с. 93].

Любовь-агапэ признается Флоренским высшим видом любви. Анализируя статью П.А. Флоренского, О.В. Павенков писал: «Любовь-агапэ умеренно присутствует в воле и выражается в свободном избрании объектов любви, а также в разуме, что связано с объективной здоровой оценкой ценности любимой личности. Здесь нет места произволу, душевным метаниям и терзаниям, страстности, невоздержанности. Эта любовь не «кричит» сама о себе, не пытается вырваться, как-то показать себя людям. Наоборот, в этой любви царит порядок, мир, спокойствие, уважение.

Дружба человека и Бога, Евхаристическое единство христиан, бескорыстное милосердие, самопожертвование ради другого, свобода, сострадание есть высшие ценности этой высшей альтруистической любви. Негативных ценностей не может быть обнаружено в этой любви, в отличие от всех остальных уровней» [Павенков, 2012, с. 117].

Впервые деление на земную и небесную любовь появляется в повести Л.Е. Улицкой «Сонечка», в которой, как отмечают исследователи, любовь художника Роберта Викторовича сначала носила «небесный» характер. Н.В. Ковтун отмечает, что «героиня стала «подлинной музой для избранника, а встреча с ним стала началом новой жизни для Сонечки: «До этого Сонечка, блуждающая в подвалах – лабиринтах библиотеки (отсылка к мифообразу платоновской «пещеры»), живет идеями литературных персонажей, среди излюбленных – сокровенные героини Ф. Достоевского, «тургеневские барышни», инфернальницы И. Бунина, отмеченные софийными признаками» [Ковтун, 2013, с. 89]. В перечень книжных увлечений героини не случайно внесены средневековые романы, произведения Данте, Ибсена, немецких романтиков, пронизанные идеей поиска истины, «совершенной красоты». Писательство, в котором создается отличная от реальности история жизни, воспринимается Сонечкой «как священнодействие». Она служит библиотеке – храму «отрешенно-монашески» [Ковтун, 2013, с. 89].

Людмила Улицкая сопоставляет свою героиню с коконом, в котором спит, как бабочка, ее душа, укрытая целой библиотекой прочитанных и по-женски осмысленных ею книг.

Согласимся с тем, что Улицкой в повествование заложен культурный мир серебряного века о Софии Премудрости Божьей в варианте мистического учения Владимира Соловьева о вечной женственности как сердце бытия Премудрости, дающей знания об истине. Сонечка по профессии и по призванию библиотекарь и потому награждается подобными атрибутами Мудрости.

Кроме того, любовь Роберта Викторовича и Сонечки сразу приобретает оттенок мифа о Пигмалионе и Галатее. Художник творит свой образ Сонечки: в подаренной ей накануне свадьбы портрете Сонечка предстает в образе невесты, совсем не похожей на себя. Повествователь отмечает, что она себя такой не представляла и не узнала себя на портрете. Роберт Викторович «выдумал» несвойственный ей образ женской мудрости и, как Пигмалион, вывел Сонечку из пещеры под небеса.

Портрет носил какой-то постоянно изменчивый оттенок, напоминая живое лицо, которое было прекрасным, но холодным, а изменения в линиях лица напоминали что-то мистическое. На нем то проступало сходство с Сонечкой, то проявлялось что-то совсем чужое [Улицкая, 2006, с. 228]. Портретное описание подтверждало, что художник уловил в образе Сонечки ее отвлеченную женственность, ее «небесность», отразил «предвечные» черты ее земного облика.

Со временем после рождения и кормления ребенка «небесная любовь», выразившаяся в душевном потрясении Сонечки от нового статуса, сменяется любовью земной: всепоглощающими заботами о быте семьи и о ребенке. Разрыв любовных отношений становится неизбежным. Пигмалион очень скоро разочаровался в своей выдуманной Галатее, и «она вновь уходит в литературу», погружается «в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» [Улицкая, 2006, с. 274]. Существование Сонечки в конце повести стало только смутным отражением былой небесно-земной любви.

В повести «Сонечка» присутствует также мифический образ богини Тайны любви – Кибелы. Она впервые неожиданно появляется в воображении Роберта Викторовича перед свадьбой: «Кибела снова дразнила его красным острым языком, и ее веселая свита, составленная из непотребных, страшных, но все сплошь знакомых ему женщин, кривлялась в багровых отсветах» [Улицкая, 2006, с. 229].

Н.В. Ковтун предполагала, что этот образ у Людмилы Улицкой совпадает с образом Медузы Горгоны и символизирует героиню повести, которая вначале была красивой, а затем превратилась в уродину: «Прекрасная Медуза в момент соития с Посейдоном в храме Афины стала невольной обладательницей тайны богини как тайны творения. Афина превратила красавицу Медузу в чудовище Горгону, включающий мотив «страшной красоты» [Ковтун, 2013, с. 75].

Если Сонечка после рождения дочери символизирует собой Медузу Горгону, то ее дочь Таня становится двойником отца, стихией которого было постоянное творчество, понимаемое им как игра небесного и земного. И «небесная любовь» Тани перешла в земную быстропроходящую страсть, краткую, как растворение пара.

Структурообразующую роль в романе «Медея и ее дети» Л. Улицкой играет древнегреческий сюжет о волшебнице Медее, дочери царя Колхиды, супруги Ясона, возглавившего поход аргонавтов. Этот миф – один из самых востребованных в мировой художественной практике, варианты его интерпретации (от Еврипида, Овидия до Ж. Ануя, П. Пазолини, Л. Петрушевской) – свидетельство единства текста культуры. Героиня Улицкой наследует не только имя, происхождение знаменитой предшественницы, но и дар врачевания [Богданова, Ковтун, 2014, с. 16]. В остальном она противоположна древнегреческому образу.

В романе Л Улицкой «Медея и ее дети» «небесная любовь», по нашему убеждению, получает несколько иную трактовку: к древнемифологическим коннотациям в любовь героини «подмешивается» и христианская традиция понимания любви.

Т.Г. Прохорова писала о том, что роман «Медея и ее дети» проявляет в себе черты мифопоэтики, что делает его романом-мифом, в котором сквозь пласты древнегреческой мифологии проглядывают христианские основы жизни [Прохорова, 2012, с. 63].

Сочетание исторического, мифологического и христианского контекстов определяет своеобразие трактовки образов персонажей и архитектуру всего повествования романа «Медея и ее дети». Даже в портретном описании героини одновременно присутствуют античные детали облика и византийские «иконописные» черты в лице Медеи. Исключительность образа героини подчеркивается с помощью ее отношения к чуду. Например, сверхзнания Медеи, которые чудесным образом проявляются в ней, являются чудом. Так, героине кажется, что она плывет по реке среди братьев и сестер, их взрослых и маленьких детей, среди умерших предков, имена которых она не знала или забыла. Это мистическое видение всегда посещает ее в церкви, когда она пишет поминальные записки. Кроме того, она знала об умершем муже то, что он ей никогда не рассказывал, и открылось это каким-то образом мистически.

В романе «Зеленый шатер» любовь-страсть являет такие же чудеса: внезапное выздоровление Ольги от неизлечимой болезни; видение ею умерших родных в зеленом шатре живыми. В произведении выявлены эти и другие чудеса, например, «тройное чудо» спасения владыки Никодима – невероятный побег из лагеря, уход в лесу от разбойников-врагов и чудесное выздоровление от воспалившейся грыжи – которое совершилось с ним во имя любви ко всему человечеству, ко всем окружающим его людям.

Спасла отца Никодима Небесная любовь к ближним и дальним, делающая человека бессмертным. Несмотря на то, что его семья распалась, что некоторые из детей от него отказались, предали отца, владыка Никодим выполнил миссию, возложенную на него, обрел семью во всем человечестве, в бесчисленных его духовных чадах.

Самой приближенной к идеалу небесной любовью можно считать чувства Медеи и Самуила, которые вначале не испытывали друг к другу никакой любовной страсти: просто Самуил чувствовал, что рядом с Медеей у него пропадает всякий страх, который преследовал его после убийства раскулаченных тамбовских крестьян. Медея же пребывала в полном равнодушии, когда Самуил сделал ей предложение. Мистический характер их соединения в семью подтверждается чудом сновидения: Самуил видел сон, где мать строго сказала ему одно слово: «Да» [Улицкая, 2006, с. 56], которое было воспринято как ответ на вопрос о женитьбе.

И будущий муж рассказал Медее о всех своих слабостях и болезнях, о тайнах, которые даже в медицинских картах не были зарегистрированы. Медея поняла одно, что ее родные братья были убийцами в Гражданскую войну, а «этот» не смог убить «и печалится, что слаб...» [Улицкая, 2006, с. 57].

Героиня восприняла признание Самуила как его исполненность Святым духом («Поистине дух дышит, где хочет» – прошептала Медея, и эта Евангельская цитата говорит о святости Самуила, не способного на убийство [Улицкая, 2006, с.57]). Медея вышла за него замуж, осталась верной ему, даже после его смерти до конца своих дней была ему преданной «вдовой», потому что сразу поняла его возможную, заложенную в зародыше святость.

Медея, нося языческое имя известной мифологической героини, жившей яростной страстью к мужу и положившей на алтарь этой страсти в порыве мщения

за измену Ясона жизни собственных детей, проявила отрицательную сторону любовной страсти, которая ведет к аду и является, по сути, бесовством, разрушительной ненавистью.

Медея Улицкой, наоборот, являет пример христианской любви – жалости и милосердия к ближнему. Она самоотверженно ухаживала за Самуилом во время его долгой смертельной болезни и всячески способствовала его духовному преображению и нравственному совершенствованию своей «небесной» любовью.

Героиня простила неверного супруга и свою грешную сестру, сама в себе преодолела все земные страсти и пороки. Медея одна среди всех персонажей романа несла в себе «небесную любовь». На фоне Медеи многие родные губят свои души в бесовских страстях, буквально купаются в языческой земной любви: Ника, Катя, Артем, Маша и другие. Повествователь комментирует, что природа в них жила какой-то усиленной жизнью, а духовность проявлялась лишь изредка.

В романе «Медея и ее дети» любовь маркируется или мгновениями (земная), или вечностью (небесная). Персонажи выбирают чаще земную любовь. Только Медея сделала другой выбор. Любовь Медеи к Самуилу не знает смерти как таковой: после физической смерти мужа героиня не перестала его любить. Прожив без него больший срок, чем с ним, Медея полюбила его еще сильнее, чем в период их «взаимной» любви и обоюдной жизни на земле. Она беседует с ним каждый день, вспоминает о его жизни с самого раннего детства, хотя узнала его уже в зрелом возрасте. «Вдовство ее было даже прекраснее, чем замужество», – пишет повествователь [Улицкая, 2006, с. 45].

На фоне этого чуда любви Ника вместо любви занималась «любимым» делом – обольщением, а Александра меняла любовников, как кошка, она была очень «легкая на любовь» [Улицкая, 2006, с. 112].

Вся многочисленная женская родня вокруг Медеи меняла «мужей на друзей», которые ночами часто тайно проникали в дом, потом женщины расходились с одними мужьями, выходили за других. «Новые мужья воспитывали старых детей, рожали новых, <...> потом бывшие мужья приезжали сюда с новыми женами и новыми детьми [Улицкая, 2006, с. 45]. И круговорот этот был нескончаемым. Взаимообмены супружеских пар происходили постоянно. Медея никого не осуждала, но жизнь родственников казалась ей «игрушечной», безответственной, несерьезной.

Любившая в своей жизни одного мужа, Медея чувствовала, что после ухода из жизни его облик стал значительнее и монументальнее, чего при жизни земной не было. А любовь к нему только усиливалась и улучшалась. Она все больше помнила о Самуиле даже такие детали, которые выходили «за пределы того, что она лично знала и видела» [Улицкая, 2006, с. 46], то есть наполнялась каким-то мистическим ощущением близости.

Удивляло героиню и отношение родственников к своим детям. Родственники давали детям слишком много свободы и одновременно были к ним очень суровы. Медея поняла, что она «отводила» «чужим» детям всю свою жизнь, потому что «среди родственной молодежи» постоянно происходило «любовное томление», их пленяла «взаимная тяга», тяготило «тонкое движение душ и тел»

Такая любовь символически определялась повествователем как «тончайший пламень», занявшийся в груди. Такая очередная земная любовь вспыхнула даже в несклонном к адюльтеру Алексее Кирилловиче, имевшем солидную репутацию, к Сандрочке, «легкой на любовь» [Улицкая, 2006, с. 85].

Такое же чувство земной телесной «пронзенности» испытал с цыганкой Розой красавец Валерий Бутонов, в котором открылась редкая «античная телесная одаренность» [Улицкая, 2006, с. 85].

Но земная, «вольная», телесная любовь часто оборачивается, как показывает автор-повествователь, смертью не только тела, но и души, потому что человек очень

хрупок и его тело представляет собой «сосуд для души». Так, из-за своего «эротического сна», то есть от «дурной» страсти к Бутонову, погибла Маша.

Согласимся с исследователями О.В. Богдановой и Н.В. Ковтун в том, что «истории о настоящей любви» очень часто в произведениях Людмилы Улицкой интересны, но «обманчивы» [Богданова, Ковтун, 2014, с. 15], потому что любовь зачастую превращается быстро в свою противоположность – ненависть. А ненависть можно исцелить только истинной небесной любовью.

Античная мифопоэтика, варьируемая автором в системе романа, исчерпывается не только древнегреческой мифологией (образы Пигмалиона и Галатеи), но и наделяется Улицкой христианскими смыслами.

Резюмируем: мифопоэтический бинарный мотив «любовь – ненависть» строится в этих произведениях двояким образом. С одной стороны, Л.Е. Улицкая обращается к известным античным образам и героям, которых переосмысливает в соответствии со своими представлениями, творя новый литературный миф. С другой стороны, аллюзии на литературных героев русских писателей тоже мифопоэтизируются ею и переплетаются с древней мифопоэтикой.

Л.Е. Улицкая переводит из конкретного в обобщенно-символический план целый ряд христианских первообразов, таких как Сара, Рахиль, Мария Магдалина. Такое построение мифопоэтического мотива позволяет создать связующую функцию между конкретными историческими и общечеловеческими аспектами повествования, осмыслив их с христиански-общемировой стороны, увидев греховную сущность человека.

Ссылки на источники:

1. Пришвин, М. Колобок. Море / М. Пришвин. Избранное. М.: ГИХИ, 1946.
2. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
3. Тахо-Годи, А.А. Платон. Комментарий / А.А. Тахо-Годи // Сочинения в 3-х томах. М.: Мысль, Т. 2, 1970. – С. 519-520.
4. Климань, С.В. Философское осмысление темы любви в христианстве / С.В. Климань // Северный регион: наука, образование, культура. – Сургутский государственный университет, - 2014. - № 1(29). – 125-132.
5. Жураковский, А. Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. Ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
6. Павенков, О.В. Метафизика любви-агапэ в религиозной философии П.А. Флоренского / О.В. Павенков // СПб.: Вестник Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – Т. 13. - № 4. – С. 113-120.
7. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины / Павел Флоренский. – М., АСТ МОСКВА, 2003. – 640 с.
8. Павенков, О.В. Метафизика любви-агапэ в религиозной философии П.А. Флоренского / О.В. Павенков // СПб.: Вестник Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – Т. 13. - № 4. – С. 113-120.
9. Ковтун, Н.В. Мифология поиска истины в раннем творчестве Л.Улицкой / Н.В. Ковтун // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки», № 6, 2013, С. 75-84.
10. Улицкая, Л.Е. Цю-юрихь: Роман, рассказы / Л.Е. Улицкая. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 368 с.
11. Богданова, О.В. Коммуникативные стратегии в «миддл-литературе» рубежа XX–XXI вв.: случай Л. Улицкой // О.В. Богданова, Н.В. Ковтун / Вестник СПбГУ. – Сер. 9. – 2014. – Вып. 1. – С. 14 – 25.

12. Прохорова, Т.Г. Трансформация жанровой модели жития в романах Л.Е. Улицкой // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: монография / под ред. Т.Н. Марковой. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2012. С. 58 – 87.

Vasyukova Marina Valentinovna

Assistant to Russian Philology department FGBOOU WAUGH of "TGTU", Tambov.

polymarina@mail.ru

"LOVE-HATE" AS THROUGH
MYTHOPOETIC MOTIVE OF PROSE OF L.E. ULITSKAYA

Summary: In article the mythopoetic binary motive "love-hate" is considered. Lyudmila Ulitskaya addresses antique images and heroes, reinterprets them, creates the new literary myth. Hints on literary heroes of the Russian writers who mifopoetizirutsya by the author are analyzed and intertwine with ancient mifopoetiky.

Keywords: Mifopoetika, hint, literary myth, concept, love-agape, love Eros, Heavenly love.

Гальцева Анжелика Александровна,

*кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры «Русская филология»
ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», г. Тамбов
angel30111974@yandex.ru*

Смещение сути русского слова в романе З.Прилепина «Обитель»

Язык, которым написан роман «Обитель», в очередной раз характеризует известного автора З. Прилепина как яркую творческую личность. Как и в предыдущих произведениях «Санька», «Грех», писатель в своём новом романе вновь экспериментирует с языком. Умело управляя им и соединяя различные по стилю эпизоды (жесткие натуралистические, откровенно лирические, а подчас и сентиментальные), используя стилистическую неоднородность, З. Прилепин создал по-настоящему интересное, оригинальное художественное произведение. Роман «Обитель» богат разнообразием «мощных» характерных героев, ярчайшими образами, мастерски созданными писателем посредством индивидуально-авторских средств выразительности, иногда за счёт мельчайших языковых деталей, которыми русский язык наделён, пожалуй, как никакой другой язык мира.

Одной из наиболее приметных особенностей романа «Обитель» является использование автором нестандартного, броского образного языка, обогащающего прилепинскую прозу как поэтическими элементами, так и натуралистическими сравнениями, эпитетами и метафорами. Видимо, такое разнообразие контрастных художественных приёмов и средств дало возможность писателю наиболее полно выразить неоднозначную и сложную проблематику произведения, подчеркнуть реалистичность, достоверность происходящих событий, глубину размышлений, переживаний и исканий героев самых разных социальных слоёв, обрисовать их внутренний мир, обозначить противоречия их сущности. При помощи подобных «языковых изысков» автору «Обители» удаётся не только проявить свою творческую индивидуальность, но и в полной мере отразить картину событий в свете того сложного и противоречивого исторического периода, в который происходят события романа. Причём следует отметить, наиболее метафоричны и образны те фрагменты, где автор отходит от фиксации исторических событий, а иллюстрирует именно человека в их свете, делая акцент на том, что человеком достоин называться тот, кто в бесчеловечных условиях способен не только оставаться (образ Иоанна), но и становиться человеком (главный герой Артём).

Язык «Обители» очень сложен и неординарен. Впрочем, так же, как и сама проблематика. Лейтмотив романа – проследить духовный путь героя, доказать, что независимо от условий, в которые попадает человек, жизнь продолжается, повторяется, а какой эта жизнь будет, зависит от самих людей. Они очень разные, и у каждого своя правда. Человек же вправе выбрать, какую правду предпочесть.

В одной из статей, написанной о романе З. Прилепина, литературовед Анна Жучкова высказывает мысль о том, что «место и время в романе – лишь метафора, один из способов разговора о любви и власти, о свободе и нравственном выборе человека» [3]. Определяя проблематику романа, исследователь говорит, что «Обитель» построена на сочетании несочетаемого, на разности мироощущений и миропониманий». Очень похожее чувство возникает при лингвистическом исследовании языкового стиля З. Прилепина, раскрывающегося в романе «Обитель».

Именно принцип сочетания несочетаемого лежит в основе оригинальности и неожиданной лексической компоновке средств выразительности, используемых автором. В отдельности слова, объединённые З. Прилепиным в круг метафоры, сравнения, олицетворения или эпитета, имеют зачастую совершенно иное смысловое значение в повседневном русском языке. В связи с этим можно сказать о

своего рода мутации, а иногда и изменении сути русского слова в языке романа «Обитель» как своеобразном художественном приёме З. Прилепина.

О чём говорит в современном традиционном понимании само название романа? В нашем языке со словом *обитель* ассоциируются слова с положительным эмоциональным зарядом. Что-то умиротворённое, надёжное, спокойное. Именно такое значение отражено Большим толковым словарём русского языка, где данное существительное сочетается с прилагательными *священная, тихая*. Такова ли смысловая суть слова *обитель* у З. Прилепина? Видимо, нет. Он называет этим словом Соловецкий монастырь. Описывая «свою» обитель, Прилепин применяет невзрачные краски, заключая её в оковы «мрачных» эпитетов, сочетая данное существительное с прилагательными с отрицательным зарядом: *угловата, неопрятна*.

«Обитель была угловата – непомерными углами, неопрятна – ужасным разором». [здесь и далее 5]

В самом начале романа развёрнутой метафорой автор создаёт негативный образ *обители* – Соловецкого монастыря.

«Тело её [обители] выгорело, остались сквозняки, мшистые валуны стен.

Она высилась так тяжело и огромно, будто была построена не слабыми людьми, а разом, всем своим каменным туловом упала с небес и уловила оказавшихся здесь в западню».

Видимо, намеренно Прилепиным используются неординарные словосочетания: *высилась тяжело и огромно* (вместо традиционного *возвышалась*), *уловила в западню* (вместо традиционных *поймала или заманила*), *каменным туловом* (вместо общеупотребительного *туловищем*).

Выситься – возвышаться над окружающими предметами – нейтральный глагол, употребляемый для обозначения расположения по высоте чего-либо относительно другого объекта, субъекта и пр.

Возвышаться – выделяться своей высотой, выситься над чем-либо; в ином значении – выделяться своими высокими качествами, достоинствами.

Данный глагол по своей смысловой сути более глобален и содержит дополнительный смысловой оттенок, как и все русские глаголы с приставкой *воз(с)-*, в которой заключено величие, поклонение, гордость: *ср., вослехать, восторжествовать, восхвалять, возносить* и пр.

Такое лексическое слияние существительного *обитель* с негативно окрашенными словами на протяжении всего романа встречается лишь единожды. Случайно ли это или намеренно, может ответить только сам автор. Возможно, для З.Прилепина *обитель* – это связанные воедино судьбы, мысли, чувства разных по характеру и убеждениям людей. То есть суть слова «обитель» для З.Прилепина, видимо, – это человечество вообще, а не конкретное место – Соловецкий монастырь.

С существительными же *монастырь, Соловки* и их производными прилагательными мрачные, гнетущие сочетания достаточно часты.

«Соловецкие, такие тоскливые, облезлые, почерневшие стены, пустые монастырские окна, словно бы пахнувшие чекистским перегаром, нелепые звёзды на куполах – даже это всё на сегодняшнем солнце играло, немного раскачивалось и, если прикрыть глаза, двоилось, троилось».

И снова своего рода лингвистический диссонанс: с одной стороны, *тоскливые, облезлые, почерневшие соловецкие стены, чекистский перегар, нелепые звёзды на куполах*, с другой, – *всё это играло на солнце*.

Очень информативны сравнения-олицетворения, сравнения-характеристики, применяемые З.Прилепиным в создании образа монастыря. Для него – это живое существо, описания которого часто вызывают гнетущее чувство.

«Этот монастырь – он же с зубами! Ты видел его сторожевые башни? Они же – каменные клыки! Он передавит всех, кто возомнил о себе!» – говорит о Соловках З. Прилепин устами одного из заключенных Василия Петровича.

Митя Щелкачов, *«разглядывая монастырские постройки, грязные, как спины беспризорников»*, видит *«стены, битые, как яйца, купола»*.

Используя различные художественные приёмы, чередуя мрачное со светлым, на протяжении всего романа З. Прилепин наделяет своего героя Артёма неоднозначным восприятием Соловецкого монастыря. Вот мы видим негативный олицетворяемый образ: *«С каждым шагом, как слепая ископаемая черепаха, подползал навстречу Артёму монастырь»*. Через мгновение – стремительно контрастирующий, вызывающий положительные, тёплые ощущения: *«Но оказался ближе, и впечатление стало чуть другое: увидел красные кремлёвские купола, обитые золотом, – если сощуриться, возникало чувство, что солнце тёплыми волнами стекает по красной жести»*.

Образ монастыря возникает каждый раз в свете отражения того или иного события, происходящего в жизни Артёма, смены его настроения, мироощущения. Писатель отдаёт предпочтение описанию не столько конкретных переживаний Артёма, сколько предлагает читателю понять, что чувствует главный герой в той или иной ситуации, через эпитеты, описывая, какими в тот момент видятся ему Соловки.

Лексически ёмким сравнением, оригинальной развёрнутой метафорой передаёт З.Прилепин чувство страха Артёма перед бессмысленной смертью в момент беспорядочной расправы с заключёнными после ареста Бурцева: *«Соловецкий монастырь, как каменный тарантас на кривых колёсах, несётся с горы и сейчас ударится об ужасную твердь, и всё рассыплется на мельчайшие куски, и это крошево без остатка засосёт в чёрную дыру»*. Масштаб страха Артёма в этот момент раскрывается в эпитетах *ужасная твердь, чёрная дыра*. И видимо, неслучайно здесь З.Прилепиным употреблено существительное *твердь* вместо *земля*, ибо понятие *земля* у русского человека ассоциируется с жизнью, рождением, духовностью, сочетается с такими прилагательными, как *обетованная, плодородная, родная* и пр. А здесь именно *ужасная твердь*, которая *разрушает, убивает, поглощает, засасывает*. У самого З.Прилепина на страницах романа понятие *земля* сопряжено с красотой, теплом, надеждой и надёжностью, спасением и верой: *«он боится зарыться в землю и не верит в её тепло»*; *«в лицо пахло свежим ветром с моря, еловым запахом, вскопанной землей, чего-то недоставало в мире... но это отсутствие не означало гибели... и напротив, напротив – таило в себе невиданную, нежданную, снизошедшую надежду»*; *«Артём забрался с головой куда-то в глубину, ... в далёкое и надёжное, как земля, сердцебиение и смутноразличимое полужвериное бормотание прародителей»*; *«в землю, твёрдую землю, на которой можно стоять»*; *«Зачем снег падает в воду? – удивлялся Артём.– Какой смысл? Когда он падает на землю – это хорошо, красиво... А в море – какая-то нелепость. Для кого он тут?»*. И всё зло, которое вершится на Соловецкой земле, совершенно чуждо земле, ласковой, земле-матери, символом которых является земля для З.Прилепина и его героев: *«Когда догорело, десятник скучно осмотрел место бывшего кладбища. Делать было нечего на этой некрасиво разрытой, будто обмелевшей – и обомлевшей земле»*. Налицо умелое переплетение писателем традиционных, общепринятых символов с меткой дифференциацией употребления синонимов *земля – твердь*.

Резко контрастный облик монастыря возникает у Артёма весной, когда он сравнивает его с купелью, в которой моют младенца. Это вновь проблеск надежды, ведь весна – зарождение жизни, обращение к символу духовных ценностей. Осенью же, *«в октябре под сизым, дымным небом он [монастырь] стал похож на чадающую кухонную плиту, заставленную грязной и чёрной посудой, – что там варится*

внутри, кто знает. Может, человечина?» – думает Артём, глядя на Соловки. *«Издалека монастырь был похож на корзину. Из корзины торчали головастые, кое-где подъеденные червём грибы».*

До побега с Галиной облик монастыря для Артёма, если обрисовать его кратко, был чем-то тяжёлым, удушающим, подавляющим своей неподъёмностью, не дающим замечать ничего иного вокруг.

В начале побега Соловки предстают перед взглядом Артёма в ином ракурсе. *«С моря, в утреннем свете, монастырь походил на сахарный пряник»* (снова прилепинский приём контраста: монастырь-кнут (зло) – пряник (добро, наслаждение)). Затем *«монастырская громада»* *вовсе потеряла в весе, стала мельче, легче – мир вокруг оказался огромней*. Раньше же Артёму виделось совершенно наоборот – *«маленький мир и неподъёмная махина монастыря».*

Прошло немного времени, монастырь у Артёма ассоциируется с мелкой кляксой. В описании эпизодов побега писатель очень уместно вкрапляет метафористическое сравнение: *«подними вверх указательный палец, и монастырь, как клоп, помещается под одним ногтем».*

Как известно, метафора почти всегда несёт в себе национальный характер. Зачастую метафористическое сравнение основывается на национально либо исторически сложившихся ассоциациях и представлениях. Что такое *клоп* в обычном понимании? Мелкое паразитическое насекомое, которое питается кровью человека, животного или соком растений. В шуточной форме *клопом* мы называем ребёнка, малыша. И это единственное значение с оттенком положительного. В соответствии с русской ментальностью все ассоциативные смысловые элементы, которые возникают в отношении данной лексики, со знаком минус. Мы фамиллярно называем *клопом* человека маленького роста, причем в нашем сознании такое употребление непременно связано с уродством, назойливостью, часто скверным характером адресата. Отсюда, возможно, и бытующее в современном русском языке устойчивое выражение *«раздавить, как клопа».* Кстати, и во всех русских пословицах и поговорках, в составе которых присутствует существительное *клоп*, заключён негативный смысл. Ср., *«мал клоп, да вонюч; для блохи и клоп — сила; клоп тем и счастлив, что скверно пахнет; люблю, как клопа в углу: где увижу, тут и задавлю».*

Почему же З.Прилепин приписывает Артёму ассоциацию монастыря с клопом? Возможно, в момент побега – это иллюзия внутренней и в какой-то степени физической победы героя над Соловками как символе порабощения, подавления человеческой воли. Казалось бы, только надави, убей клопа – и ты свободен от соловецких оков. Но как мы узнаём из романа, *«Артёму и в голову не пришло посчитать себя свободным. Каким ещё свободным – посреди этой воды вокруг, под этим тяжким небом, даже не торопящимся за ними, – а недвижимо зависшим над головою».* Возвращение писателя к употреблению мрачных и «тяжёлых» эпитетов относительно мира, существующего по другую сторону, свободе, прельщавшей Артёма, символизирует безнадежность, безверие и безысходность.

Тем не менее, несмотря на то что Горяинова нельзя назвать глубоко верующим человеком, некоторые лексические детали текста романа позволяют предположить, что Артём, хоть и неосознанно, но всё-таки подсознательно на пути к вере. Об этом свидетельствуют лексические краски, присутствующие в описании церкви на Секирной горе. Яркая метафора говорит о многом. Идя туда, Артём видит, как *«красный, несломленный крест расставил руки, встречая новых прихожан»*, а каменные ободки вдоль дорожек кем-то заботливо выбелены известью; замечает *«гладко выструганные белые перильца».* С этой картиной резко контрастирует описание здания управления четвёртым отделением соловецких лагерей: *«Как*

душевнобольной в кустах, неподалёку от церкви торчал, моргая нехорошим и пугающим глазом окошка, жёлтый домик».

Самой заметной и значимой особенностью художественного стиля З.Прилепина являются антропоморфные эпитеты, сравнения и метафоры, к которым автор многочисленно прибегает в различных эпизодах романа. Это и портретные характеристики, и описание природы, и зарисовки человеческих эмоций.

Ср.: «Сапоги его тяжело, как хищные, живые хмурились в местах сгиба» (о расстреливающем чекисте); море варило свой свинец; море впадало в чернеющую истерику, взбесившееся лицо, припадочное сердце, безвольные волосы, рехнувшаяся рука; белый, разнежившийся в тепле лепесток шпика; сдержанная и удивлённая боль, сопливая вода, разгоряченная картошечка, безвольные огурцы.

Имеют место эпитеты, сравнения, в которых сочетаются лексически несочетаемые слова: *сварить звёзды, старше – навсегда, прекрасное хлебалово, дремучий тулуп; безбожно голый, пульсирующий желток; суп – позолоченный, неразборчивое лицо, парафиновые глаза; лицо ... как картошка в мундире, лопнувшая улыбкой; замороженный и оттаявший смех; вскипяченная голова; солнце было, как творог; солнце – цветом соловецкой ночи.*

Соответственно месту и времени описываемых событий, З.Прилепиным внедряются натуралистические эпитеты и сравнения, имеющие огромную изобразительную силу. Благодаря им, автор максимально усиливает впечатление от происходящего. Натурализм в тексте романа выступает в качестве наиболее эффективного стилистического приёма и, как нельзя точно, отражают суть происходящего:

Ампутированная душа

Немытая человеческая мерзость, изношенное мясо (о теле)

Матерщина сыпалась из человека, как очистки, обрезки и шелуха из мусорного мешка.

Раздался гудок, длинный и всегда неожиданный – он всверлился в один висок и, с намотанной на остром конце костяной стружкой, вылез с другой стороны черепа, всё ещё вращаясь.

Артем просыпался так, будто ему – как кость, с хрустом – сломали сон, и открытый перелом шёл через трещащий от боли череп.

Чекист раскачивался, и улыбка на его лице раскачивалась, как дохлая рыба в тазу, полном смрадной водой.

Однако неистреблённое даже здесь, в этих стылых местах, мальчишеское чувство царапалось внутри с вопросом.

Обращают на себя внимание своеобразные метафоры и эпитеты, образованные путём внедрения индивидуально-авторских слов, неологизмов, созданных на основе глагольных форм: *гудок всверлился в висок; Артем запропал в своем блаженстве; бурлыкало в голове, распросонился; щека начала кровянить; рассатанился.*

Прилагательных и причастий: *толкотливый ливень, эпоха покаянного юродства. спотыкливый разговор; стало ещё спокойней и маревней.*

Существительных: *с тихим бережением; где-то на самом дне билось, как журчёрк, слабое предчувствие; Артем жил неоглядой.*

Интересны эпитеты, создающие впечатление тактильного ощущения нематериальных понятий, а иногда даже иллюзию восприятия на вкус: *тёплое удивление, противная полутьма, счастье стало гуще и горячее, на душе было тупо, слово с пушистыми шипящими, раскислявшаяся усталость.*

Ещё одним значимым художественным приёмом З.Прилепина в тексте романа «Обитель» является использование разностилевой лексики. Это как традиционно-бытовая, нейтральная и высоколитературная, так и диалектные и народно-

разговорные слова: *ражие парни, ржавь, волглый*; сленговые и жаргонные: *порчак* – подделка; *погонщина* – работа из-под палки; *шкибот*. В отдельных эпизодах автором допускаются и ненормативная лексика. Всё это оправдано стремлением к правдивому отображению «соловецких обитателей», различных по своей социальной принадлежности.

Таким образом, сочетание несочетаемого, смещение сути русского слова – вот основные приемы З.Прилепина в воплощении замысла романа «Обитель». Такая оригинальность авторского языка вызывает большой интерес к роману в различных ракурсах.

Ссылки на источники

1. Справочно-информационный портал Грамота РУ – русский язык для всех . - <http://new.gramota.ru/spravka/phrases>
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Рус. Яз., 1998.- Т.1: - 699с.
3. Жучкова А. «Вегетарианские двадцатые» в «Обители» Захара Прилепина» // Вопросы литературы, май-июнь 2015. С.173.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000слов / Под ред. Чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. – 797 с.
5. Прилепин З. Обитель: роман. М. : АСТ : 2015. – 746 с.
6. Славина А.Б. Художественный мир прозы Захара Прилепина (на материале книг “Санька” и “Грех”». - М.2010. [Электронный ресурс]:<http://refleader.ru/rnajgeujqgas.html>

Angelica Galtseva,

candidate of Philology, associate professor of Russian Philology Chair at Tambov State Technical University, Tambov

angel30111974@yandex.ru

Displacement of the essence of the Russian word in Z. Prilepin's novel "Abode"

Аннотация. Предметом исследования данной статьи является сложный и неординарный язык романа З.Прилепина «Обитель». Прослеживается смещение сути русского слова как своеобразный художественный приём автора.

Ключевые слова: художественный приём, смещение сути русского слова, сочетание несочетаемого, выразительные средства, метафора, сравнение, эпитет.

Abstract. The subject of this article is the complicated and unconventional language of Z. Prilepin's novel "Abode". Traces the shift of the essence of the Russian word as a kind of artistic method of the author.

Key words: artistic method, the shifting of the essence of the Russian word, a combination of incongruous, expressive means, metaphor, comparison, epithet.

Глазкова Марина Михайловна,

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

rusfilol37@mail.ru

Аннотация.

В статье рассматриваются образы-символы, имеющие в романе В. Максимова «Семь дней творения» основополагающее значение для воплощения автором христианской концепции. Отмечается сакральный смысл символов, их связь со Вселенной, которые отражены в христианской эстетике.

Ключевые слова и фразы: образы-символы, божественное мироздание, сакральное качество, нравственные законы.

Роль христианской символики в воплощении авторского замысла

(На материале романа В. Максимова «Семь дней творения»)

В системе размышлений Владимира Максимова над проблемами современности оказываются необходимыми библейские образы-символы.

Самым актуальным, основополагающим символом является число семь, связанное с христианством. Этот символ входит в заголовочный комплекс произведения, который, отражая идейно-тематическое содержание художественного текста, определяет композицию произведения, количество и духовный сюжет глав-звеньев.

О числе семь как символе святости и союза Бога с человеком, о тесной связи заголовка произведения с ветхозаветным сюжетом о сотворении Богом мира подробно говорилось в предыдущих параграфах. К сказанному хотелось бы дополнить о значимости числа в христианской эстетике вообще, об интерпретации числа семь, что непосредственно связано с романом «Семь дней творения».

Числа по концепции Пифагора – ключ к законам гармонии космоса, поэтому они являются символом божественного мироздания. Открытие

того, что колеблющиеся струны, длина которых выражается простым соотношением чисел, издают благозвучные звуки, привело к постулату понятия гармонии в нашем понимании и одновременно явилось первым шагом на пути к математической формулировке познания мира. Согласно этому, любая форма может выражаться числами, которые скрыты в мире подобно божественным архетипам и становятся явными при пронизательном просвечивании универсума. Числа рассматриваются не как единицы измерения, а как прототипы всех вещей и, согласно этому, как господствующие и несотворённые узы вечного постоянства внутри мировых вещей. Поэтому периодичность космических цифр, основывающаяся на исчисляемых единицах, близка к мысли о том, что числа являются не просто введёнными человеком вспомогательными средствами упорядочивания, а первичными качествами вселенной, абсолютными следами сверхъестественных сил и поэтому священными символами божественности.

Конкретно число семь в качестве истинно святого рассматривалось как соединение чисел три и четыре. Число три воплощает божественное совершенство, божественное единство в трёх личностных выражениях: Бог Отец, Бог Сын и Бог Святой Дух. В эпоху раннего христианства трезубец был замаскированным знаком Христа, позднее его устремлённые вверх концы стали выражением ортодоксальной идеи триединства, Троицы.

Число четыре символизирует мировой порядок, но не только это. К.Г. Юнг видел в догме телесного вознесения Марии, кажущейся странной всем его современникам, выражение стремления к приданию гармоничной завершенности структуре триединства, отмеченной мужским началом, путём вбирания женского элемента и приведения её к целостности и закономерности квадрата. Число четыре образует пересечение нитей нашего разума.

Четырёхъединство представляет собой крест, который символизирует объединение противоречий. Крест символизирует объединение противоречий.

Горизонтальная линия креста – женский аспект, земля, материя, вертикальная же – мужской аспект, творческое начало, небо и дух. Это противоречие может быть понято и как единство времени, символом которого является горизонтальная линия, и вечности, представленной вертикалью, причем вечность может пересекать время в любой точке. Место пересечения обеих линий, в котором оба аспекта сливаются воедино, одновременно становится источником энергии, из которого мир развивается во всех четырех направлениях.

Христианская символика соединяет представление о четырехсторонней ориентации с идеальным центром, с образом креста Иисуса Христа, как это, например, передано в не признанном церковью сохранившемся предании из «Книги Адама»: «По приказанию Ноя кости Адама из пещеры, где он был похоронен, его сыном Семом и внуком Мельхиседеком под руководством Ангела были перенесены на новое место, в центр Земли. И там вместе были связаны четыре конца. Потому что, когда Бог сотворял землю, то его сила была устремлена впереди нее, и земля следовала за ней с четырех сторон, как ветер и слабое дуновение. И там, в центральной точке, его сила прекратила свое движение и остановилась. Там будет совершено спасение... Когда они пришли на Голгофу, которая и есть центр мира, Ангел показал Сему это место... И тогда четыре части разошлись в стороны и земля раскрылась в форме креста. Сем и Мельхиседек положили туда тело Адама... и четыре стороны пришли в движение и закрыли труп нашего отца Адама, и закрылась дверь внешней части земли... И это место было названо Голгофой, потому что туда была положена голова всех людей...»[4] В связи с этим на многих средневековых изображениях распятия мы видим в основании креста Иисуса Христа череп праотца Адама.

В христианской эстетике священные числа обладают сакральным качеством: вначале Бог-Творец как праединица, которая освобождается и открывается, переходя в двойку. Хотя число два не названо в романе, незримо оно всё же присутствует. На уровне композиции: в диалогах, где обнажается сознание персонажа и испытывается истина, участвуют по два героя; в зеркальных сценах противопоставляется по две ситуации. На уровне группировки систем образов: «слепцы» и праведники (две идеологические позиции). На уровне использования художественных приёмов: Антонина Лашкова видит два сна, сны Петра Лашкова по тематике, функциональности делятся на три сновидных цикла, из которых выделяем два цикла по два сна в каждом.

Третий цикл представляет собой видения-воспоминания, их десять. Десять – символ завершения и совершенства. Десять заповедей Бога, предназначенных человечеству.

Таким образом, используя символ числа, а конкретно числа семь, вслед за которым выявляются и другие числа (три, четыре, два, десять), Владимир Максимов подчёркивает острую необходимость вспомнить жертвенность Иисуса Христа во имя грешного человечества, почувствовать нужность жить по нравственным законам, восходящим к Библии, проникнуться значимостью Завета между Богом и человеком, а значит изменить себя, прозреть душой.

Названный символ противопоставляется символическому образу муляжного окорока как революционного соблазна. В контексте данного произведения этот образ-символ может восприниматься христианским, так как он перекликается с ветхозаветным сюжетом о грехопадении Адама и Евы, следовательно, под образом муляжа мыслится дьявол.

Рассмотренные символы отражают концепцию писателя о наличии и противоборстве двух антагонистических сил (Бога и дьявола) и определяют возникновение в романе символов света и тьмы, которые являются сферами существования и деяния божественного и демонического.

В христианском мире разделение света и тьмы является первым деянием Господа в рассказе о сотворении мира. Спаситель считается светом мира. В ранней христианской иконографии используются средства стилизованных солнечных лучей для того, чтобы с помощью световых ореолов и нимбов выразить идею связи Бога и света, следуя, например, библейскому псалму: «Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты обличён славою и величием. Ты одеваешься светом, как ризою ...»[1; Пс.103,1-2],. Очевидно, что слово Христа «Я есть свет мира»[Там же; Ин.8:12] должно было оказать очень большое влияние на христианскую символику света.

Тьма – противозначающий символ света. Прежде всего она является олицетворением древнего начального хаоса, который тогда ещё не был разорван Творцом его лучом света. Тьма является прежде всего символом, далёким от божественного света, сопрягаемым с мраком потустороннего мира и врагами чистоты и просветления. У христиан князем тьмы является дьявол.

Герои романа, живущие по законам Евангелия (Гупак, Бабошко, отец Георгий, Крепс, Храмов), очень много говорят о засилии тьмы в людских сердцах, которую необходимо преодолеть, обратясь к свету (Богу) и обретя свет (Истину, очищение) в душе. Пётр Лашков, живущий на склоне лет с обманчивым сознанием выполненного перед народом долга, всё же ощущает присутствие в мире «какой-то тёмной и непреодолимой силы» [2]. Эта тёмная сила в ещё большей степени устрашающа, губительна и зловеща, что она действительна, она «беззвучно и вязко гасила собою всякое ей сопротивление»[Там же].

Синонимами образа – символа тьмы в романе выступают «пустота, ночь», чёрный цвет. Андрей Лашков, обвинив Прокофия Фёдорова в пренебрежении государственным интересом, выслушивает справедливые резкие укоры Александры в бесчеловечности и мудрые слова Бобошко о бесценности человеческой жизни, вследствие чего испытывает отчаяние, отсутствие смысла жизни, им овладевает опустошение, то есть неясность пути, душевная тягость, мрак. Те же чувства овладевают Андреем, когда гибнет от зверских побоев мужиков Салюк, сознательно поотставший от цыганского табора, чтобы цыгане беспрепятственно ушли с ворованными лошадьми: «Андрей с опустошающей безнадёжностью заключил ... И ночь сомкнулась над ним. И – в нём»[Там же; с.132].

Образ ночи сопровождает героев главы «Двор посреди неба» («и Лашков шагнул в ночь» [Там же; с. 205], Калинин «шагнул в ночь» [Там же; с.191], в жизни которых господствуют зло, собственная беспомощность перед некой губительной силой, давящая отчуждённость. Снова подчёркивается целенаправленная деятельная позиция тёмных, дьявольских сил, олицетворением которых становится образ старухи Шоколинист. Среди деталей её портрета превалирует чёрный цвет: «в тёмной панаме»[Там же; с.170], «чёрная метина, тёмное пятно»[Там же; с. 229]; перед смертью Василий видит, как «Чёрная и крохотная, - она стояла, беззвучно шевеля губами ...» [Там же; с. 269]. Появление Шоколинист наводит на Лашкова ужас, усугубляет опустошение, апатию.

Таким образом, с помощью христианского символического образа тьмы автор изображает духовное обнищание людей в погоне за материальными благами, душевную деградацию, попрание гуманистических принципов, источником чего является дьявол, и указывает конкретную причину происходящего, кроющуюся в богоотступничестве.

Путь героев романа – тернистый путь ошибок, сомнений, потерь из тьмы к свету, то есть к возрождению духовности, которая укоренена во Христе.

Контекстуальными синонимами символа света можно рассматривать слова озарение, утро, день, носителями света являются свечи. Знаком незримого присутствия Христа стала свеча в храме, куда загонял скот Андрей Лашков: «... и лишь свеча под образом Спасителя не гасла в спёртом и почти осязаемом на ощупь

воздухе» [Там же; с.136]. Несмотря на святотатство Андрея, Христос протягивает ему руку помощи, когда Андрей оказывается перед реальной опасностью погибнуть, спасительным явлением возникает свет: «в снежном разрыве перед ним блеснула золотая полоска света» [Там же; с.143].

Мучительный душевный кризис героев «Семи дней творения» достигает кульминации, когда они вдруг открывают для себя вопросы, разрешение которых ведёт к познанию Истины. Предопределяет рождение важных для персонажей вопросов божественное провидение, на что указывают слова с семантикой света: «ослепительное мгновение», «озарило», «прозрение», «блистало», сравнение «как ожог» и другие.

Например, после спора Петра Лашкова с Гупаком об истинном смысле жизни, о месте в ней веры «обожгло Петра Васильевича пороховым дуновением той базарной площади .. : «Неужели и правду зря? Неужели всё, ради чего жил, попусту?» [Там же; с. 81]. Та же символика присутствует и в момент разрешения душевного кризиса: «И озарение ... постигло Петра Васильевича: «От них шёл, а не к ним! ... заново всё надо начинать» [Там же; с. 88].

Вот Пётр Васильевич, проснувшись от плача внука видит, как «пробивалась смутная полоска рассвета», любуется лицом дочери, выглядевшим молодым «в свете ночника». Он выходит с внуком на улицу, когда «Рассвет за дальними крышами набирал силу», и идёт туда, где «блистала дорога»; «Утро высвечивало перед Петром Васильевичем втекающую в горизонт дорогу» [Там же; с. 506-507].

Символ света используется автором, когда высказывается мысль о вечности духовного и эфемерности, бренности земного и необходимости задуматься над смыслом деяний в жизни: «Двор казался Лашкову каменным мешком, в котором горела посреди жёлтая свечка гробовой крышки. Она горела тихо, но властно, и не было в мире силы, чтобы погасить её» [Там же; с.268].

Как видим, символ света в поэтике Максимова часто употребляется и занимает значимое место в идейной канве романа.

Близким к символу света по семантике приходится символ звезды. Как известно, звезда возвестила о рождении Иисуса Христа и указала трём волхвам востока путь к яслям, где родился Мессия. «Я, Иисус, ... есть светлая утренняя звезда» [1; Отк. 22:16], - читаем в откровении Иоанна Богослова.

Символ звезды в «Семи днях творения» сопутствует каждому из рода Лашковых и представляет аллюзию на рождество Христа в истерзанных душах героев. На тёмном небосклоне Петра и Андрея сначала появляются звёзды, не обозначенные визуально, когда духовное начало, вопреки окольцованному тьмой и глухотой сознанию, жаждет полноты бытия и гармонии, слияния с праведным и нетленным. Это голос Спасителя, которому вняла совесть.

Перерождение Петра Лашкова началось лишь на восьмом десятке жизни. Душа, восприняв явление Христа, пытается пробиться к пребывающему во тьме сознанию, возвращая прошлое и заставляя его переоценить. Постепенно Пётр Васильевич приобщается нехитрых нравственных библейских заповедей, инстинктивно следуя мановению сердца.

Первое, что он изменяет в себе, - открывает сердце людям: чувствуя вину перед Лесковым-отцом, помогает Лескову-сыну; изменяет отношение к Антонине; страдая из-за неудач внука, принимает участие в его судьбе; испытывая потребность в восстановлении родственных связей, стремится к братьям. Второе: сомневаясь, мучаясь, Пётр меняет свою идеологическую позицию, открыв сердце Богу. Третье: очищает свою душу слезами покаяния.

Звезда видимая светит Петру Васильевичу, когда, не давая себе в том отчёта, он стал следовать важнейшей библейской заповеди «Люби Господа, твоего Бога, ... и своего ближнего как самого себя» [Там же; Лк. 10:27]. На Петра Васильевича вовсе

не давляет пугающе дьявольский образ старухи Шоколинист, которую он встречает на похоронах Василия и в сторону которой опасливо кивает Отто Штабель. Лашкова оберегает звезда Христова, укрепляет его на пути к новой жизни: «В редких полыньях вечеряющего неба намечались первые звёзды»[2; с. 438], «Темь сразу же заструилась в комнату лёгким шелестом дворовой листвы, сквозь которую смутно проглядывало звёздное небо» [Там же; с. 440]. Свет звезды как знак божьего присутствия не оставит Петра, помогая избавиться от оставшихся сомнений. Он сопровождает его и на свадьбе Андрея: «Ночь вкрадчиво шелестела за окном мокрой листвой, сквозь которую заглядывали в комнату резкие, словно бы умытые звёзды» [Там же; с. 457], и в сновидениях: перед Петром окончательно спадает розовый флёр с идола, которому он служил, - революции (снятся дети врагов народа за колючей проволокой, омерзительные самому Петру хозяева жизни Аванесян, Парамошин); окончательно утверждается иная правда (снится Мария, читающая молитву, причём атеист Пётр Лашков, никогда не знавший молитв, находясь в состоянии сна, слышит каждое слово молитвы).

Андрей Лашков внял зову Бога раньше своего брата, усомнившись в революционных идеалах, тяготясь возложенной на него обязанностью командовать и при этом руководствоваться этими идеалами. Величайшей ценностью для Андрея является любовь: любовь к брату, любовь к Александре. Во время пути в Дербент крепнет его любовь к людям, тогда и для него засветились звёзды, не покидавшие его ни в момент счастья и блаженства от соединения с любимой женщиной, ни в момент горя и отчаянья от потери Александры и признания бесполезности себя в жизни: «Андрей остался наедине со своим счастьем и звёздами над головой» [Там же; с.155], «В свете крупных, по-южному отчётливых звёзд темь вокруг выглядела потаённой и вещей ... Звёздная бездна, обтекая Андрея со всех сторон, бежала вместе с ним ... и временами ему чудилось, что, если только захотеть, до любой звезды можно дотянуться рукой» [Там же; с.160]. Андрей ощущает себя частицей мироздания, частицей чистого, Вечного.

Так, много грешившие Андрей и Пётр, сознательно и яростно выступавшие против существования Бога, почувствовали Его присутствие, оказались зваными на божественный пир.

Несомненно званой является и Антонина Лашкова. Ей совершенно не присуще чувство самости; она полна любви к отцу, готовая отречься от личного семейного счастья; добросовестно работает на стройке, обстирывает работников бригады. Терпение, самоотдача укрепляются в Антонине верой в Бога. Звезда Спасителя светит Антонине, когда она испытывает страх, сомнение, одиночество, не видит место в жизни для себя: «... когда подступивших сумерки выявили в окнах россыпь первых звёзд административный корпус гудел от смеха»[Там же; с. 378], «В звёздную глубину ночи ввинчивался ровный гул реактивного самолёта. Мир за пределами тьмы увиделся Антонине вещим и таинственным» [Там же; с. 384]. Причастным к вещему и таинственному Антонина воспринимает Осипа Меклера, взаимоотношения с которым и гибель которого способствуют переменам в мироощущении Антонины, после чего звёзды не перестают светить Антонине, знаменуя вступление героини в новую полосу жизни: «... в аспидно-чёрном небе подрагивали далёкие звёзды, и в какое-то одно пронзающее сердце мгновение, каждая из них почудилась ей живым существом, вещим и чутко взирающим на неё» [Там же; с. 419].

Звезда проливает свет надежды на спасение жизни тела и души Вадиму Лашкову, затравленному тоталитарной системой, испытавшему предательство жены. И главное, от чего страдает Вадим, - отсутствие в нём самом сути и незнание, непонимание того, как обнаружить, в чём заключается эта суть, с чего начать жить заново. Вадим становится свидетелем разговора Крепса и главврача. Речь Крепса

воспринимается Вадимом как речь человека, уверенного в своей правоте, очень сильного нравственно. По словам Марка, человек силён Светом и Словом Божиим, уверовавшего человека невозможно сломать или купить. Потому Крепс, не страшась казанской тюрьмы, отказывается от предлагаемого побега. После услышанного разговора через окно психиатрической больницы Вадиму светила звезда, как бы подтверждающая правоту слов Крепса: «... в сумрак курилки заглядывала одинокая звезда, окрашивая это молчаливое бдение своим вещим мерцанием» [Там же; с. 321]. Образу звезды сопутствует эпитет «вещий», что значит пророческий.

Духовное творение Василия Лашкова знаменует дневная звезда – солнце: «Солнце можно было услышать, ощутить обонянием и даже потрогать на ощупь» [Там же; с. 256]. В христианской символике солнце является воплощением бессмертия и возрождения. Из Откровения Иоанна Богослова: «... и лице Его – как солнце, сияющее в силе своей» [1; Отк. 1:16].

Итак, образ звезды используется Владимиром Максимовым в романе «Семь дней творения» как символ судьбы и напоминание о вечности, о причастности человеческой души к иным мирам.

Те же функции выполняет символический образ неба (в Библии оно олицетворяется с божественным тронem, на который возвращается Христос после своего воскрешения), неслучайно эти образы вводятся в сюжетную канву одновременно. Однако следует уделить внимание образу неба в повествовании о Василии.

Название части романа – «Двор посреди неба» – отражает тот образный лейтмотив, который, появившись в начале повествования, будет сопровождать развитие действия. Перемены в состоянии неба, высвечивающие все, что происходит на земле, соответствуют изменениям в судьбе героя. Меняющееся небо – сфера, где сходятся равнодействующая стремлений, мыслей, чувств, поступков героев. Небо - зеркало двора, позволяющее увидеть происходящее в нем без случайных и мелких черт. Вот молодой Василий в дружеском застолье с новым жильцом дома и его женой: «Они говорили, а звезды все вспархивали, и, обжигая темь, падали за ближними крышами. Вспархивали и падали. Слова, на первый взгляд, были самыми незначительными - о погоде, о житейском, о мелочах разных, - но откровение общности коснулось их, и Лашкову вдруг показалось, сидят они с Иваном вот так уже много лет: вспархивают со своего места звезды, сгорают в пути, а они сидят; цветет и опадает гречиха, а они сидят; Люба, дочери Любы, дочери дочерей Любы рожают других дочерей, а они сидят под самым куполом неба - в самой середине» [2; с.173-174]. Здесь, в завязке действия, небо, космос проницаемы для

человека. Земное и космическое соотнесены, и земной полнокровности откликается гармония космоса. Действие начинается на некоей вершине жизни, в золотом её веке, откуда движется по нисходящей, вплоть до низшей точки в конце.

На исходе жизни Василий сидит во дворе с тем же Иваном Левушкиным, но картина уже совершенно иная: «Небо над ними набухало сырой тяжестью, все вокруг, сплюснутое ею, как бы втискивалось в землю, и, казалось, там, за серой толщей, уже давно ничего нет: ни солнца, ни звезд, ни самого неба, а есть только пустота, мутная и липкая, как этот дождь» [Там же; с. 254]. В этом космосе, потерпевшем крушение, лишенном гармонии, светлое человеческое начало растаяло в бесформенной пустоте.

Любовь на время наполняет жизнь Лашкова содержанием. Прогулка с Грушей по Сокольникам - момент, когда он испытывает счастье, познает полноту жизни: «Пойдём туда, - он неопределенно махнул рукой в сторону узенькой просеки в березняке, - туда, где самое небо. И вдруг ему показалось, будто небо приблизилось к нему настолько, что до него можно дотронуться рукой...» [Там же; с. 199]. Герой возносится к той же вершине под «куполом неба», с которой начиналось действие - космос абсолютно прозрачен, близок человеку. Но вскоре Василий против воли оказывается вовлечен в недобрые, несправедливо-жестокие действия власти.

От всплесков боли и ярости, через осознание бессмысленности протеста Василий приходит к равнодушию. Небо над ним становится другим: «Прижатые низким небом почти к самым крышам, над городом текли птичьи станицы... Лашков смотрел в окно, вслушиваясь во вкрадчивую сентябрьскую поступь, и мутное равнодушие ко всему, словно вода вату, пропитывало его... Мир постепенно обезличивался в его глазах, предметы теряли обособленные черты, все вокруг сливалось в мельтешащий хаос...» [Там же; с. 216]. Небо из купола превращается в нечто давящее, способное прижимать, ограничивать. Мир теряет для Лашкова выразительность, возвращаясь к первоначальному хаосу. Этот хаос, предстающий в виде мутной пелены, серой толщи, за которой пустота, становится знаменем надлома и внутреннего краха, которые Василий переживает. «Двор, сдавленный со всех сторон студеным небом, казался Лашкову каменным мешком...» [Там же; с. 268]. Сейчас небо не просто давит на крыши, лишая воздуха, но превращает мир в каменный мешок, в который заключены люди.

Можно предположить на основании спасительной миссии образа неба, что это символический образ перевоплощается в образ спасительного ковчега. Небо всегда было главным объектом религиозного наблюдения, потому что сверху льётся свет, дарующий жизнь. Мир, где находится Христос, Библия представляет так: небо, подразделённое на ярусы, смыкающееся куполами над земным шаром. Сравним: Ноев ковчег представлял собой «трёхэтажный плавучий дом со множеством отделений» [3]. «Христианская церковная архитектура уподобила ковчегу христианский храм» [3], понимая церковь как место спасения души. Своды же церквей, часто украшенные образными сценами из жизни неба, являются символическими прообразами, рассматривавшимися как божий мир; церковный вход понимается как небесные врата либо всё строение видится как божий тронный зал, или «небесный Иерусалим» [4; с. 563].

Господь всех и каждого призывает в свой спасительный ковчег, лишь не каждый понимает и воспринимает этот зов. Небо – спасительный ковчег для всей России.

Также в романе присутствует образ церкви-ковчега. Антонина Лашкова жила согласно заповедям, с Богом в сердце, но обрела покой в душе, ощущение неуязвимости, слитности с окружающим и причастности к вечному именно в церкви.

Для Андрея спасительным ковчегом стал лес. В лесу Андрей чувствовал себя спокойно, уверенно, казался себе неуязвимым, приобщился к вечному единству всего сущего. В этот ковчег стремится и Вадим Лашков.

Как видно из романа, образ ковчега, являясь средством спасения от пучины безбожия, связывается с авторской идеей о пути-движении России сквозь горнила страданий к духовному очищению и возрождению.

Сюжетообразующим символом является образ слепца. Слепота – это символ незнания, ослепления, пребывания в духовной тьме. По Евангелию, Иисус даровал зрение незрячему, и уже в раннюю эпоху христианства это считалось символом духовного озарения.

Желая изменить мир, спольстившись на революционный соблазн, Пётр Лашков всю жизнь прожил во власти фальшивых идеалов, слепо шагая по дороге, которая завела его в душевный тупик. «Ему его слепоты ещё на целый век хватит» [2; с. 483], - говорит о нём внук Вадим. Путь Петра Васильевича к свету, к прозрению очень труден, мучителен: через переоценку прошлого и настоящего, через осознание своей причастности к бессмысленному кровопролитию, изломанным людским судьбам, через признание своего греха и покаяние, черезприятие сердцем Бога («Верно Гупак говорит: Тот не хлеб – душу свою делил, потому всем и хватило» [Там же; с. 506]).

Слепцами, восторженно принявшими новую жизнь без Бога, являются Андрей и Василий Лашковы. Слепо и молодое поколение: Вадим Лашков, страдая от безумия, бесчеловечности и хаоса общества, не может найти себя в жизни, неся в душе горечь, ожесточение, отчаяние, пессимизм. «Таковыми глазами вы ничего не увидите. У суетного гнева плохое зрение» [Там же; с. 483], - напутствует Вадиму Гупак.

Слепцами в романе являются все, кто допустил царство «бесовщины», кто так и не услышал зов Спасителя, не захотел вернуться к своим национальным нравственным корням, осмысливаемым по законам Евангелия.

Создание нового мира, предпринятое ослеплёнными погоней за материальным, а потому и жестокосердными, забывшими о душе людьми, не удалось. Однако надежда на то, что род Лашковых, который стал и творцом нового мира и его жертвой, не исчезнет с лица земли (а Вадим говорит о возможности такой перспективы судьбы Лашковского рода по причине его причастности к кровавым делам) упрочняется. Она связана с изменениями в судьбах Лашковых, с их

прозрением, переходом в новую полосу жизни, в мир обновляющей жизнотворной силы, с победой евангельской истины в сознании.

Образ слепца тесно переплетается с оптимистическим жизнеутверждающим образом дороги. Архетип дороги является организующим, неотъемлемым звеном в фабульном отношении: Пётр работал на железной дороге, сложные перипетии в судьбе Андрея происходят во время перегона, в судьбе Василия – во время боёв в пустыне, Вадим – артист, в силу специфики профессии изъездивший страну, Антонина и Николай – скитальцы в поисках заработка. И все они – странники на дорогах жизни в поисках истины.

Образ дороги, выступающий в разных ипостасях (пустыня, взлёт, падение), совмещаясь с образом слепца, мыслится бесконечным, беспредельным, измеряющимся не только днями и километрами, а Историей и Временем. Символ же слепца при этом приобретает всеобщее значение.

Восхождение, поиск истоков нравственного возрождения, высшего смысла жизни – это история России конкретно и история человечества вообще. Смысл в том, чтобы не останавливаться, путаясь в тёмном лабиринте жизни: «Важно не дорогу знать, а идти» [Там же; с. 293]. Владимир Максимов показал кризисность духовного состояния России, вписанной во всемирную летопись человечества, постоянные отклонения от прямого пути, его поиски, сопровождаемые неизменным вопросом: где выход, где дорога.

Автор использует сложный языковой сплав. Наряду с религиозной лексикой в речи праведников, которые являются поводырями на пути-дороге слепцов к прозрению («Спаситель», «хлеб истины», «блаженны хранящие откровения Его», «Христос - воскрес», «с беззаветностью к вере идут», «Святые отцы» и т.д.) встречаются слова иностранного происхождения и неологизмы, возникновение которых связано с революционными преобразованиями («дистанция», «империализм», «комиссар», «пятилетка», «президиум», «классовый враг», «партийные ряды»), а рядом идут обычные, просторечные выражения («крестют», «баба», «сымет», используются частушки, народные пословицы и поговорки). Используются глаголы движения, из которых акцентируют на себе внимание слово «шёл», употребляемое в повествование о пути к свету Петра: «он думал и шёл ...» [Там же; с. 88], «Утро высвечивало перед Петром Васильевичем втекающую в горизонт дорогу, и он шёл по ней с внуком на руках. Шёл и знал. Знал и Верил» [Там же; с. 507]. Семантику движения содержит в себе и название глав: «Путешествие к себе», «Перегон», «Поздний свет», «Лабиринт», «Вечер и ночь шестого дня», «седьмой день – день надежды и воскресения».

Простая речь осложняется поэтическими выражениями и фразами философского характера, передающими личные авторские ощущения и его размышления о судьбе России: «сквозной простор», «неистребимо утоптанная тропинка», «дорога блистала»; «восходящий круговорот», «благотворное восхождение», «уверенность в своей собственной и всего окружающего бесконечности и единстве», «определились причины и связи окружающего его мира», «таинственная целесообразность» и другие.

Так виртуозно сотканный образ дороги, движения символизирует пробуждение каждого отдельного человека и всей великой России к новой жизни во Христе, о чём и мечталось Владимиру Максиму.

Таким образом, используемые автором «Семи дней творения» библейские образы-символы позволяют ярче воплотить христианскую идею произведения как единственно спасительную в мире, придают ему общефилософский глубинный подтекст.

Используемая литература.

1. Библия. М.: Российское Библейское Общество, 2013. – 2047 с.
2. Максимов, В.Е. Собрание сочинений в 8 т. Т.2 Семь дней творения. /В. Максимов. -М.: ТЕРРА. 1991. – 507 с.
3. Полный православный богословский энциклопедический словарь в 2 т. Т.2. -М.: Возрождение, 1992. – 670 с.
4. Энциклопедический словарь символов/ Авт.-сост. Н.А.Истомина. -М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 1056 с.

Glazkova Marina Mikhaelovna,

Candidate of Philology, associate professor The Russian philology The Tambov State Technical University, Tambov.

The role of Christian symbols in the embodiment of the author's intention

(Based on the novel by V. Maximov "the Seven days of creation")

Abstract.

The article discusses the images of the characters with in the novel by V. Maximov "the Seven days of creation" fundamental to the realization of the author of the Christian concept. Notes the meaning of the sacred symbols, their connection to the Universe, which are reflected in Christian aesthetics.

Key words and phrases: images, symbols, divine universe, sacred as moral laws.

Дзайкос Элены Николаевна,
кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Тамбовский
государственный технический университет»

Россия, Тамбов;

Желтова Наталия Юрьевна,
доктор филологических наук, профессор, доктор филологических наук,
заведующая кафедрой русского языка, русской и зарубежной литературы,
журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р.
Державина» Россия, Тамбов

РОМАН Ю.АННЕНКОВА «ТЯЖЕСТИ» В КРИТИКЕ СОВРЕМЕННОКОВ

Аннотация: В статье подробно рассматриваются отзывы критиков-современников Ю.П. Анненкова на его малоизученный роман «Тяжести», который был создан в лучший период его творчества. Выдающиеся критики русского зарубежья В. Ходасевич и Г. Адамович единодушно отмечали яркий талант писателя, но в то же время им оказалась неясной художественная форма романа, которая оказалась за пределами классической эстетики и традиционных подходов к созданию сюжета.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, литературная критика, проза Ю.П. Анненкова (Б. Тимирязева), роман «Тяжести».

Проза Ю.П. Анненкова 1930-х годов до сих пор является малоисследованной областью многогранного творчества писателя, художника театра и кинематографа, поэта, мемуариста, декоратора и графика. Тем более становится интересной полемика современников вокруг его произведений. Неоднозначные оценки критиков создали определенную интригу вокруг Анненкова как писателя, который, с одной стороны, продолжил в эмиграции традиции литературы эпохи нэпа 1920-х годов, а с другой – по разным причинам оказался ярким писателем, художником, но почти не известным и читателям, и исследователям.

Особое место в прозе Ю.Анненкова занимает роман «Тяжести», который до сих пор остается практически не изученным. Впервые этот роман был опубликован тремя фрагментами в «Современных записках» (Париж, 1935, 1937) и «Русских записках» (Париж, 1938) [Тимирязев 1935: 167–196; 1937: 79–97; 1938: 104–145.]. Это произведение, как и некоторые другие, Анненков опубликовал под псевдонимом Б.Тимирязев. На середину 1930-х годов приходится пик литературного творчества писателя, поэтому не случайно «Современные записки», в которых печатались в основном мэтры русского зарубежья, приняли к публикации роман Анненкова. Многие из того, что он написал после, связано с этим изданием. Уже в Нью-Йорке Анненков продолжил печататься в «Новом журнале», который основал и возглавлял М.Цетлин, бывший до этого критиком и редактором отдела поэзии парижских «Современных записок». В «Новом журнале» будет опубликована повесть Анненкова «Рваная эпопея» (опубликована в 1957–1960 гг.), продолжение романа «Тяжести».

Представляется, то, что Анненков на протяжении долгого времени обращался к сюжету и героям «Тяжестей», именуя их то романом, то повестью свидетельствует о некоем едином грандиозном замысле писателя, со сквозными персонажами. В финальной части «Рваной эпопеи» повествуется о дальнейшей судьбе главных героев «Тяжестей» (повесть рассказывает о периоде Второй мировой войны и оккупации Парижа — [см. Тимирязев 1960]. «Ксавье, офицер инженерных войск, уезжает на линию Мажино; Зина Каплун «застревает» в Париже; Мурочка,

беременная от архитектора Милютин, становится компаньонкой в бакалейной лавке; Милютин и Райкин уходят добровольцами на фронт. С началом немецкой оккупации Парижа картины Райкина уничтожаются. У танцовщицы Люка появляется любовник-гестаповец; немцы торжественно приветствуют Монику Геппенер в «замке под Руаном». Многие русские эмигранты охотно сотрудничают с фашистами. Но линии судеб оборваны: «Возможно, что где-то на юге Франции еще живет художник Райкин в привезенном с собою, неотделимом от него Париже. Возможно, что в плену, за колючей проволокой, смертельно тоскует Сережа Милютин. Автор боится, что ему никогда более не удастся встретиться с ними на этих страницах, и такая утрата для него особенно чувствительна» [Тимирязев 2016: 161]. Думается, Анненков, обращаясь в новом произведении к старым героям, специально вводит элемент игры, возможно, стремится к диалогу с читателем.

После выхода романа «Тяжести» появились неоднозначные критические отзывы на него. В статье «Терпкий осадок» Г. Николаев испытывает разочарование в содержательности произведений авторов первой волны, отмечая пустоту, неудовлетворенность, осадок и тяжесть на душе. Созвучны такому настроению и названия произведений Ю. Анненкова – роман «Тяжести», рассказы «Сны», которые отражают настроения всей эмигрантской среды [Николаев 1937: 6].

Сравним два отзыва одного из современников Ю. Анненкова, критика С. Риттенберга о двух отрывках романа «Тяжести». Вот первый: «Тяжести» - отрывок из романа Б. Темирязева, автора в свое время отмеченной нами интереснейшей «Повести о пустяках», оставляет читателя в недоумении. Те своеобразные приемы, напоминающие монтаж, которыми автор так умело пользовался в повести, здесь совершенно не достигают цели. Ничто как будто не объединяет тех частью очень живописных осколков, из которых состоит приведенный отрывок» [Риттенберг 1936: 29–30]. Уже через год, рецензируя очередной выпуск журнала «Современные записки», С. Риттенберг отмечает: «Б. Темирязов обладает даром несколькими меткими штрихами воспроизвести обстановку, иногда дать почувствовать целую эпоху. В приведенном отрывке он показал себя, кроме того, настоящим сатириком-карикатуристом» [Риттенберг 1937: 18–22].

Разговор о других произведениях Анненкова невозможен без обращения к центральному роману «Повесть о пустяках», который вызвал интереснейшую полемику в критике современников [См: Дзайкос 2014: 277-284.].

Как и в «Повести о пустяках», Анненков остается верен своему стилю и в «Тяжестях»: композиция романа представляет собой бусины, нанизанные на одну нитку. Вроде разные и в то же время их объединяет яркая колористика, «гипертрофия зрительных образов». Таким образом, от сюжета романа всегда остается впечатление монтажности – кадр за кадром. Судьбы то ли главных, то ли второстепенных героев (понятно становится лишь в конце) являются сюжетобразующими в произведении. Париж в «Тяжестях» совершенно незаметно для читателя превращается в Петербург Александра Блока и Андрея Белого. Да и все герои романа живут «петербургской» жизнью, вернее бытом, детально и художественно прописанным. В «Повести о пустяках» автор ласково зовет главного героя - Коленька, так в «Тяжестях» - Сережа. Одиночество, тоска, потерянности во времени, звучащие в «Повести», в «Тяжестях» становятся набатом: «...Слово «родина» является для нас звуком, не дающим эха, предметом без светотени, определением без образа» [Тимирязев 1938: 118].

Первый отзыв о «Тяжестях» одного из ведущих критиков русского зарубежья, поэта, мемуариста В. Ходасевича положителен: «Беллетристическая часть отчетной книжки замыкается отрывком из «Тяжести» Б. Темирязева, написанным очень остро и очень искусственно, как все, что выходит из-под пера этого одаренного и интересного автора» [Ходасевич 1935: 4]. Искусственность прозы Анненкова – это

обобщенное название таких явлений, как избыточность цветовой палитры, форм, образов. Писатель стремится к достижению эффекта калейдоскопа – в произведении все ярко и насыщено, но движение сюжета практически останавливается, тем самым усиливая восприятие насыщенной образности «Тяжестей» как выпирающей из рамы картины.

Надо отметить, что для В.Ходасевича традиция – основа творчества, образа мыслей, образа жизни. Критик отмечал преемственность прозы Ю.Анненкова с советской литературой и считал это несомненным ее достоинством. Но никакие эксперименты Анненкова со стилем и технические приемы, выходящие за рамки традиции, не мешают выдающемуся критику оценить произведение писателя как масштабное: «Отчетливо выраженный сатирический тон нынешнего отрывка оказался для нас даже некоторым сюрпризом. Тем не менее, темирязевской сатире нельзя отказать ни в остроте, ни в меткости, ни в правдивости. Разговоры г-жи Шацкой (о русской истории, о музыке, о церкви) по-своему великолепны. Чего стоит хотя бы ее снисходительное замечание: «Мне говорил один приезжий из России, что церковь там ушла в подполье. Я ее вполне понимаю». Эту г-жу Шацкую словно видишь живьем — да мы, может быть, и в самом деле встречались с нею... Великолепен также «Меморандум моих людей по менажу», диктуемый секретарше г-ном Горфункелем. В «Повести о пустяках» Темирязев порой прибегал к монтажу, вставляя в роман подлинные документы. Не принадлежит ли к числу их и «Меморандум»? Похоже, что так. Если же он сочинен, то как нельзя более удачно и правдоподобно». [Ходасевич 1937: 9].

Третий отзыв критика об отрывке из романа, но напечатанный уже на страницах журнала «Русские записки» свидетельствуют о том, что Ходасевичу кажется, будто формальные приемы берут верх над содержанием, хотя и отмечается талант автора: «... У читателя окончательно начинает пестрить в глазах и мутиться в уме, потому что ему неизвестно, какое отношение имеют эти отрывки к тем, что чему предшествует, — а разобраться все-таки хочется, потому что роман с разных точек зрения задевает и интригует. В конце концов так и остаешься в недоумении, в котором, конечно, отнюдь неповинен автор, и не можешь составить себе даже приблизительного понятия ни о замысле автора, ни о цели и смысле многих его приемов, ни даже просто о том, кто здесь главные действующие лица и кто — второстепенные. [Ходасевич 1938].

В целом, В.Ходасевич рассматривал прозу Ю.Анненкова как состоявшуюся: острота, интрига, сатира – все отмеченные компоненты формируют лицо писателя со своим стилем, который интересен современникам.

«Первый критик эмиграции», поэт-акмеист Г.Адамович также оставил немало свидетельств о прозе Анненкова, отмечая его «даровитость», способность «по-своему думать и чувствовать». Критик отмечает подлинный лиризм его рассказов, они «не лишены какой-то грустной, «щемящей», очень русской прелести». Но в то же время Адамовича раздражала ориентированность Анненкова на советскую литературу, дружба с Замятиным, который остался не принятым эмигрантами, а также «нарочитая, непреодолимая литературность».

Отзываясь об отрывке из романа «Тяжести», Г.Адамович достаточно точно подмечает сатирическую направленность произведения, не достигшую, однако уровня признанных авторитетов, и ослабленную роль сюжета: «Отрывок из романа Темирязева «Тяжести» начинается с длинного и довольно путанного отвлеченного размышления, за которым идут страницы язвительно-едкие и остроумные. Даже и не особенно ценя этот «зубоскальский» жанр, нельзя не сказать, что салон мадам Шацкой и домашняя тетрадь Горфункеля — по-настоящему смешны, и что давно уже в нашей литературе не было чего-либо столь же неподдельно комического! Наборщики когда-то смеялись, набирая Гоголя. Очень вероятно, что хохотали они и

вчитываясь в параграфы горфункелевского «меморандума». Конечно, можно стать в позу ревнителя «высокого искусства» и с высоты своей литературной серьезности поморщиться над этим сатирическим вдохновением... Но тогда надо морщиться над всякой сатирой, и, в первую очередь, над Щедриным! Учился Темирязов, по-видимому, именно у Щедрина, и хотя роман его порой близко подходит к опасной области чисто увеселительных писаний, гениальный учитель удерживает его от срыва. Тень покойного Аверченко где-то у Темирязова смутно маячит, но остается все-таки лишь тенью, ни во что реальное не воплощаясь». [Адамович 1937: 3.] . В этом отзыве снова возникает отголосок «вечного» диалога литературы русского зарубежья и русской классической и советской литературы. Критик достаточно ревностно относится к появлению в 1930-е годы на небосклоне литературы русского зарубежья нового писателя, имеющего смелость вести диалог как с писателями-классиками, так и с современниками, развивая новые формы художественной условности.

Этот разгромный отзыв Г.Адамовича (апрель 1938) о романе Ю.Анненкова «Тяжести» вышел сразу после выхода рецензии В.Ходасевича (март 1938). Примечательно, что он тоже ставит новое произведение в контекст литературной традиции, но уже и мировой: «Новые главы забавны и ярки, как и прежние. Они смутно напоминают повести Мариенгофа, есенинского приятеля, романиста малооцененного, но в своем роде замечательного. Другой материал, другой подход, но то же мефистофельское отношение к миру, — и та же внутренняя опустошенность без всякой склонности к тоске. Темирязов, несомненно, наблюдателен. Но до сих пор он бывал лишь злобно-наблюдателен, и это не дает еще оснований судить об его действительном понимании людей, их поступков, их желаний. Насмешка — это, так сказать, линия наименьшего сопротивления. В истории литературы сохранился необыкновенно значительный по своему «удельному весу» анекдот о Мериме и Наполеоне III. На каком-то приеме в Тюильри Мериме говорил о литературе и, как большею частью водится, бранил вся и всех. Наполеон возражал и, в конце концов, сказал:

— Вы большой знаток, г-н Мериме!.. Не смею с вами спорить. Но я добрее вас, и поэтому я, может быть, и понимаю больше вас.

Советовать Темирязову стать «добрее» никто не собирается, и не об этом речь. Но пока его галерея образов остается собранием кретинов и вырожденков, притом собранием, лишенным фона, на котором оно было бы оттенено, трудно решить, подлинный ли это художник или только карикатурист с острым глазом и верной, умелой рукой». [Адамович 1938: 3].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что критики — современники Ю. Анненкова, не смогли выработать единую линию оценок его творчества, наряду с очевидными достоинствами его творчества, отмечали неясность перспектив его художественных экспериментов, жизнеспособность образов, характеров, приемов. В этой связи представляется весьма уместным дальнейшее изучение творчества Анненкова в контексте достижений современной русской литературы, которой оказались близки многие его новаторские идеи.

Библиографический список

1. Адамович Г.В. «Современные записки», кн. XXXVII. Часть литературная // Последние новости. 1929. 10 января. № 2850. С. 2.
2. Адамович Г.В. «Современные записки», кн. XXXIX. Часть литературная // Последние новости. 1929. 11 июля. № 3032. С. 3.
3. Адамович Г.В. «Современные записки». № 59. Часть литературная // Последние новости. 1935. 28 ноября. № 5362. С. 3.

4. Адамович Г.В. «Современные записки». Кн. 64. Часть литературная // Последние новости. 1937. 7 октября. № 6039. С. 3.
5. Адамович Г. «Русские записки» [№ 3] // Последние новости. 1938. 7 апреля. № 6221. С. 3.
6. Анненков Ю.П. (Б. Темирязов) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001.
7. Антон Крайний [Гиппиус З.Н.] Без критики (О «Современных записках») // За свободу! 1929. 23 января. № 20 (2653). С. 3–4.
8. Георгий Адамович, Владимир Варшавский - "Я с вами привык к переписке идеологической...": Письма Г.В. Адамовича В.С. Варшавскому (1951-1972). URL: <https://profilib.com/chtenie/130836/georgiy-adamovich-ya-s-vami-privyk-k-perepiske-ideologicheskoy-pisma-g-v-adamovicha-v-s-30.php>
9. Дзайкос Э.Н. Роман Б. Темирязова (Ю.П. Анненкова) «Повесть о пустяках» в критике современников // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы, Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1-4 октября 2014 г.: в 2-х книгах. Книга вторая / сост. Н.Н.Комлик. Елец: ЕГУ им. И.А.Бунина, 2014. С.277-284.
10. Луганов Андрей [Вебер-Хирьякова Е.С.] Современные записки. Кн. XXXVII // За свободу! 1929. 15 января. № 12 (2645). С. 3–4.
11. Николаев Г. [Гомолицкий Л.Н.] Терпкий осадок // Меч. 1937. 24 октября. № 41 (177). С. 6. [«Современные записки» № 64]
12. Рейзини Н. «Современные записки» (книга XXIX [на самом деле XXXIX]) // Воля России. 1929. № 7. С. 106–113.
13. Риттенберг С. (Библиофил) Современные записки. Книга 59 // Журнал Содружества (Выборг). 1936. № 1 (37). Январь. С. 29–30.
14. Риттенберг Сергей. Современные записки. Кн. 64. (Часть литературная) // Журнал Содружества (Выборг). 1937. № 10 (58). Октябрь. С. 18–22.
15. Сирин В. [Набоков В.В.] «Современные записки» XXXVII // Руль. 1929. 30 января. № 2486. С. 2.
16. Старые – молодым: сб. Мюнхен, 1960. 108 с.
17. Темирязов Б. Тяжести (Отрывок из романа) // Современные записки. Париж, 1935. № 59. С. 167–196; 1937. № 64. С. 79–97; Русские записки. Париж, 1938. №3. С. 104–145.
18. Темирязов Б. (Ю.П. Анненков) Любовь Сеньки пупсика // Звено.Париж, 1927. Май. № 222. С.7-9; Темирязов Б. (Ю.П. Анненков) Любовь Сеньки пупсика. Публ. и коммент. Э.Н. Дзайкос // Филологическая регионалистика..2011.№2. С.69-72.
19. Темирязов Б. Рваная эпопея: Повесть // Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. № 59. С. 22–40; №60. С. 29–67; № 61. С. 25–62.
20. Ходасевич В. Книги и люди: «Современные записки», кн. 50 // Возрождение. 1932. 27 октября. № 2704. С. 3.
21. Ходасевич В. Книги и люди. «Современные записки», кн. 59 // Возрождение. 1935. 28 ноября. № 3830. С. 4.
22. Ходасевич В. Книги и люди: «Современные записки», кн. 64-ая // Возрождение. 1937. 15 октября. № 4101. С. 9.
23. Ходасевич В. Книги и люди. «Русские записки», книга 3 // Возрождение. 1938. 25 марта. № 4124. URL: <http://www.emigrantika.ru/bib/406-pom>
24. Электронная библиотека редких изданий. URL: <http://nabokov.museums.spbu.ru/Ru/Book/index.htm>

Dzaykos E.N,
Ph.D. in Philology, Associate professor
FSBEI HE "Tambov State Technical University"
Russia, Tambov;
Zheltova N.Yu.,
Doctor of Philology, professor
FSBEI HE " Derzhavin Tambov State University »
Russia, Tambov

THE NOVEL "HEAVINESS" BY YU. ANENKOV IN THE CRITICISM OF CONTEMPORARIES

Abstract

The article presents the reviews of Yu.P. Annenkov contemporary critics on his insufficiently studied novel "Heaviness", which was created in the best period of his work. Outstanding critics of the Russian diaspora V. Khodasevich and G. Adamovich unanimously noted the bright talent of the writer, but at the same time, the artistic form of the novel, which turned out to be beyond the limits of classical aesthetics and traditional approaches to plot creation, was unclear to them.

Key words:

Russian literature abroad, literary criticism, prose by Yu.P. Annenkov (B. Timiryazeva), the novel "Heaviness."

Жукова Татьяна Евгеньевна,

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

tatianakorall@mail.ru

«НЕКОЛЕБИМОЙ ИСТИНЕ НЕ ВЕРЮ Я ДАВНО...» (БРЮСОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ В РОМАНАХ Л.Е. УЛИЦКОЙ И З. ПРИЛЕПИНА)

Аннотация. Статья посвящена рецепции поэзии В.Я. Брюсова в творчестве русских писателей начала XXI века Л.Е. Улицкой и Захара Прилепина; написана на материале романа «Лестница Якова» (2015г.) и «Обитель» (2015г.). Выявляется, что брюсовская идея о множественности истины становится концептуальной для новейшей русской литературы при описании послереволюционной исторической эпохи в аспекте тотального духовного кризиса, возникшего в русском обществе.

Ключевые слова: рецепция, трансформация первоначальных смыслов духовной лексики, поэтическая символика.

Введение интертекста в художественный текст современных писателей обладает огромным смыслообразующим потенциалом. О том, что цитата включает в себя «всю литературно-художественную структуру, откуда она заимствуется», писал еще А.В. Виноградов в своей статье «О стиле А.С. Пушкина», подчеркивая, что «чужое слово» преобразуется в новом тексте, «расширяя перспективу изображаемого» [Виноградов 1934:153-154].

В начале XXI века в творчестве писателей обретает новое звучание поэзия В.Я. Брюсова. Это происходит, возможно, потому, что Брюсов «предвосхитил многие открытия в области литературы, философии, языка, социологии, футурологии и т.д. не только эпохи модернизма, но и даже постмодернизма, утверждая важность и необходимость множественности истины» [Тайлакова 2012:7]. Действительно, основополагающей темой русского символизма была тема релятивизма, утверждения «множественности истин», равнозначных самих по себе. И поэту должно выбирать то одну, то другую, освещая их светом поэтического гения. В стихотворении 1901 года с посвящением «Зинаиде Гиппиус» В. Брюсов утверждал:

Неколебимой истине

Не верю я давно,

И все моря, все пристани

Люблю, люблю равно [Брюсов: 1901].

Поэт декларировал безразличие к тому, что несет та или иная истина – добро или зло, поскольку все они равны по значимости:

Хочу, чтоб всюду плавала

Свободная ладья,

И Господа, и Дьявола

Хочу прославить я [там же].

Зло для старших символистов было «вселенской силой, способной очистить мир от мещанской серости, от бытового зла», как справедливо отмечали М.Ю. Лотман и З.Г. Минц в своей статье «Символизм» [Лотман, Минц 1989:42]. Такая система ценностей противоречила традиционной славянской этике, четко противопоставившей добро и зло, не допускавшей смешения этих антиномических понятий. Для христианства «правда – это Божья правда-бытие, а не быт, мечта, представленная всегда в законченном виде. Цельное и целостное представление идеала дается Благодатью и совершается любовью – основной формой выражения справедливости» [Колесов 2014:82]. Ментальное пространство понятий «добро-зло», «вера-безверие», «любовь-ненависть», «правда-ложь» так антиномично, что их смешение привело к величайшему духовному кризису в первой трети XX века, приведшему к небывалому числу кровавых жертв, что и демонстрирует в своем художественном тексте, вступая в дискуссию с В.Я. Брюсовым и другими символистами, Захар Прилепин в романе «Обитель» (2015г.).

Действие романа происходит в конце 1920-х годов в Соловецком концлагере. Писатель художественно изображает, что заключенные, служитель, охранники Соловецкого острога в подавляющем большинстве отстаивают каждый «свою особую правду», являющуюся «неколебимой истиной» только для того, кто её проповедует.

Исконный смысл слова «правда» - это закон, добродетель, оправдание грешника заслугами Христовыми [Даль:2009-2016]. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля «правда» толкуется в первоначальном смысле: «истина на деле, истина во образе, во благе; правосудие, справедливость. Творите суд и правду. Стоять за правду. Нет правды на свете, суда по правде. Небеса возвещают правду Его. [Псалтирь] Истина от земли воссия, и правда с небесе приниче, [Псалтирь] ... правосудие свыше | честность, неподкупность, добросовестность» [Даль:2009-2016].

«Современный толковый словарь русского языка» Т.Ф. Ефремовой в понятие «правда» вносит как синоним понятие «истина»: правда – это 1) то, что соответствует действительности; истина. 2) правдивость, правильность. 3) разг. Правота. 4) Порядок, основанный на справедливости [Ефремова: 2010]. Но если «правда» - это то, что

соответствует действительности, то возможно её изменение во времени, в постоянно меняющейся реальности, то есть «своя правда» - временная «правда» эпохи «освобождения».

В романе Прилепина «своя правда» настойчиво утверждается руководством лагеря, намеренно искажавшем смысл истории православной Руси. Так, Эйхманис твердит, что в Соловецком монастыре «всегда была скотобойня», «живодёрня», что «Соловки – это странное место». В тексте романа слово «странный» уже имеет двойной смысл. «Странный человек» - это не только паломник, служитель Богу, но и человек, не похожий на других. Если первоначальный смысл слова «странный» носил в себе утверждение необходимости веры и святости и посещения святых мест, то в XX веке слово «странный» приобрело и негативный смысл: то есть «непохожий на других, ненормальный», «чокнутый». Последний смысл наиболее часто употребляется в XX веке. В романе Прилепина этот смысл подчеркивает атеистическое восприятие этого слова обитателями Соловецкой обители, потерявшей или никогда не имевшей, по их убеждению, никакой сакральности», - отмечает И.М. Попова [Попова 2015:146].

Таким же образом меняются изначальные смыслы слов «благо, благодать» как дары Бога на послереволюционное восприятие производных от этого слова – «блажной», блажь, блажить» - то есть сумасшедший, непонятный.

Провозглашенная старшими символистами и сформулированная В. Брюсовым «множественность истин», широко воспринятая русским народом, по мнению Захара Прилепина, перепутала исконные смыслы, дезориентировала сознание и обернулась вседозволенностью. В приведенных в прилепинском романе документальных свидетельствах демонстрируется, «как быстро здесь [в концлагере – прим. Т.Е. Жуковой] бывшие бойцы и герои Красной армии превращаются в распутных свиней, впадают в безобразия бесстыдства и безнаказанности» [Прилепин 2015:708].

В стихотворении «Моя мечта» из сборника «Холм покинутых святынь» В.Я. Брюсов говорит о том, что безграничная свобода, связанная с утверждением «множественности истин», не даёт человеку чувства гармонии, а лишь вызывает страдание мятущейся души:

Моей мечте люб кругозор пустынь,
Она в степях блуждает вольной серной,
Ей чужд покой окованных рабынь,
Ей скучен путь проложенный и мерный,
Но, встретив Холм Покинутых Святынь,
Она дрожит в тревоге суеверной,
Стоит, глядит, не шелохнет травой,
И прочь идет с поникшей головой (1895г.) [Брюсов:1961].

Несмотря на страдания, на муки совести, «серна мечты» поэта, отринув «неколебимую истину», оставляет «холм покинутых Святынь» без сожаления и навсегда. Брюсов называет себя и себе подобных бунтарей в стихотворении «Размышления» (1895 г.) «искателями смутного рая» [там же]. Как показывает поэтическое творчество русского поэта, «смутный рай» без Бога является адом, «тенью жизни», оборачивается муками души, испытывающей ужас «богооставленности»:

В страхе оглянешься: - Тени,
Призраки, голос "иди!"...
Гнутся невольно колени,
Плещут молитвы в груди.
Плакать и биться устанешь;
В сердце скрывая укор,
На небо черное взглянешь...
С неба скользнет метеор (1894г.) [Брюсов:1961].

Поэт понимал обреченность такого отношения к «неколебимой истине», под которой всегда понимались догматы Веры:

Свиваются бледные тени,
Видения ночи беззвездной,
И молча над сумрачной бездной
Качаются наши ступени.
Друзья! Мы спустились до края!
Стоим над разверзнутой бездной
Мы, путники ночи беззвездной,
Искатели смутного рая.
Мы верили нашей дороге,
Мечтались нам отблески рая...
И вот – неподвижны – у края
Стоим мы, в стыде и тревоге (1895 г.). [Брюсов:1961]

Поэт не уверен, «послышится ли голос спасенья» на краю гибели, которую приблизили те, кто верил в «свою истину» («Возвращение») [там же]. Теперь мечты и сладостные сны становятся «отвергнутыми», «горькими». Поэт осознает, что он «бродил, свободный, одичалый, таился в норах давней мглы ...», что он был «в пустыне» духа, пребывал в «гордыне», посвящая стихотворения всем богам («Я» 1899г.) [Брюсов:1971].

Поэт понял, что «странно полюбил ... мглу противоречий», и это привело его к осознанию того, что «вместе мы на грани снов скользим», что такие, как он, «причастны

тени» жизни, а не истинному бытию [там же]. Причем эта «тень жизни» - «могильная», «нездешняя», «страшная» [там же].

«Тень» и «сон» становятся самыми частотными словами-символами для брюсовской поэзии 1890-х годов. Эта же символика характерна и для романов Захара Прилепина «Обитель» (2015г.), и Людмилы Улицкой «Лестница Якова» (2015г.), в которых образ поэта В.Я. Брюсова играет концептуальную, по нашему убеждению, роль.

Известно, что «каждая культура живёт символами, и она – культура лишь в той степени, в какой символична. Различие эпох состоит в том, что для древнерусской культуры символична вещь, средневековая культура под символом понимает скорее слово (это вербальная культура), а современная символизирует преимущественно идею [Колесов 2014:541].

Поэзия Валерия Брюсова является жизненным ориентиром для главного героя романа «Обитель» Артёма Горяинова и для протагониста романа «Лестница Якова» - Якова Осецкого. «Тень» - как заблуждение, как неистинность идеи употребляют оба современных писателя и не только в вышеназванных романах, но и во многих других более ранних произведениях.

Артём Горяинов гоняется за тенью жизни, потому что его вера была «стихийным неверием». Он духовно неграмотен, и поэтому ведет себя как человек с каменным сердцем: никого не любит, никому не сочувствует, а «беспредельно» возлюбил только себя. Как из-под личины «декадента» Брюсова в стихотворении «Юному поэту», в Артёме проявляется брюсовский «второй завет»:

«... никому не сочувствуй,

Сам себя полюби беспредельно!» [Брюсов:1995].

Герой чувствует не свою греховность, а греховность окружающих его людей – всех, кроме Эйхманиса, начальника Соловецкого концлагеря, который выделил и возвысил его на малое время. Артём «заточен» только на личное выживание, очевидно поэтому он называет дураком священника, который один из всех не ходит «на парашу», стоящую вместо алтаря в церковном храме [Прилепин 2015:68]. Он спокойно совершает «святотатство», разоряя древнее кладбище монахов, готов на любые компромиссы с совестью, лишь бы поест и выжить. Он знает и любит современных ему поэтов Серебряного века, но не понимает истинного смысла их поэзии, не различает, где добро, а где зло, в стихах слышит только ритм и музыкальность. Он безжалостен даже к страдающим, больным и умершим, к собственным отцу и матери. Считает себя сиротой, добровольно выбирая «богооставленность» («Я хочу быть сирота без креста и без хвоста») [там же:361]. Его сердце

огрубело, «окаменело», подсказывая герою «свою правду», состоящую в том, что он – «никто».

Обезличивание героя произошло незаметно для него после убийства отца и отказа увидаться с приехавшей к нему матерью. Он, увлеченный страстью к Галине, не осознает, что ненавидит и её, поддерживая в себе «телесное разожжение» ради выгоды от ее покровительства, поскольку персонаж уверен, что «никакой любви у него к этой глупой женщине не было. И у неё к нему» [там же:633].

«Своя правда» центрального героя Прилепина становится ясной из следующего высказывания Артёма: «Бог есть, но не нуждается в нашей вере. Он как воздух. Разве воздуху нужно, чтобы в него верили? ... Что до ада – то он всего лишь одна из форм жизни, ничего страшного» [там же:689]. Артём отстаивает свое право жить по «своей правде», оказавшейся бесовством.

Герой Прилепина потерял веру не только в Бога, но и в человека, убежден только в одном: «каждый человек носит на дне своем немного ада: пошевелите кочергой – повалит смрадный дым» [там же: 486]. В финале романа показана полная деградация Артёма и символическая гибель героя, произошедшая потому что Артём Горяинов не принял призыва владычки Иоанна и явную помощь высших сил, а создал внутри себя «ад», отказавшись от благодати ради «множественности истин». Он считал, что главное для него – не вспоминать про убитого отца, «а то стыд заест, и душа надорвется» [там же:50].

Роман Л.Е. Улицкой «Лестница Якова» тоже находится в атмосфере брюсовской идеи о «множественности истины» и отрицании «неколебимой истины». Центральный герой произведения Яков Осецкий полностью поддерживал «свободомыслие» своей любимой Маруси, уверенной в том, что для женщины важно более всего самоопределение, служение обществу и искусству, а не традиционные ценности семьи. Главное в жизни для Марии Пинхас было «выскочить из пошлости провинциального прозябания в новую, высшую жизнь <...> к жизни свободной, осмысленной, неопределенно-прекрасной» [Улицкая 2015:51].

Яков считал правильным, что современное искусство сформировало свободную женщину, имеющую «свою правду» о жизни. Сам герой уверен, что В.Я. Брюсов воплощает в ряду других великих поэтов «мощь и силу» современного искусства. Он писал: «Характер современного творчества. Тоска по силе, стремление к мощи. Роден, Врубель, Вагнер, Брюсов, Беклин, Рерих» [там же:361].

Для Маруси Брюсов был не так значим, как для её мужа. Она черпала идеи из повести А.П. Чехова «Невеста». Но когда её брат Михаил начал писать стихи и просил оценить их, то она оскорбила брата охлаждающими краткими оценками его стихов: «Не Блок. Не Надсон.

Даже не Брюсов» [там же:140]. Здесь Марией выстроена уже другая поэтическая иерархия. Но факт остается тот же: Брюсов для многих критерий гениальности поэта.

Когда в отношениях Якова и Марии через много лет разлуки появилась трещина, то, чтобы сгладить раздражение жены, Яков пишет ей о том, какие он читает книги: «Вот за последние три-четыре недели я прочел: Эддингтон. Книга стихов Брюсова» [там же:539]. Это письмо Якова к Марии от 1934 года. А в 1935 году в письме описан такой же круг чтения: «... Книги по литературе. Четыре тома Когана. История новейшей русской литературы. Взял только ради Брюсова, который сделался родным поэтом, а попутно прочел все. Узнаю массу сведений, которые давно нужно было знать» [там же:547]. И в конце этого письма Яков Осецкий вновь пишет о любви и поэзии Брюсова: «Я когда-то читал и Андреева, и Сологуба, и Брюсова, и Бальмонта и только сейчас при чтении этой книги все разрозненные случайные впечатления встали на свои места и расположились в систему» [там же:547].

Главный герой объясняет жене, почему у него возникла некоторая системность в восприятии поэтов Серебряного века: «Потому что они все – прежние – освещены тем светом, который бросает на них прожектор революции» [там же:547]. Осецкий ценил в поэзии Брюсова революционную «вольность», о которой поэт писал в стихотворении «Только русский»:

Только русский, знавший с детства
Тяжесть вечной духоты,
С жизнью взявший, как наследство,
Дедов страстные мечты;
Тот, кто выпил полной чашей
Нашей прошлой правды муть, -
Без притворства может к нашей
Новой вольности примкнуть! [Брюсов:1967]

«Нашей прошлой правды муть» означает, как видно из дальнейших строк, Божью правду, Евангельскую истину:

Просвещения ключ целебный
Скрыв, бросали нам цари
Лишь хоругви, лишь молебны,
В пёстрых красках алтари! [там же].

В этом стихотворении, созданном в 1919 году, Брюсов противопоставляет науку (просвещение) религии, забыв, что подавляющее большинство гениальных учёных были людьми глубокой веры. Яков Осецкий, сам будучи талантливым ученым, не видит никакого

противоречия в брюсовской концепции до тех пор, пока «свобода» Маруси не привела её к тайному разводу с мужем и полному жизненному краху.

Очень важно, что внучка Маруси, гордо названная ею Норой в честь героини драмы Генриха Ибсена «Кукольный дом», которая тоже стремилась к эмансипации и добилась свободомыслия, не приняла идеала бабушки, считая её жизнь неудачной, бесцельной («идеологическая бедность»). Бабушка занималась «какими-то эзотерическими танцами, потом забытой и гонимой наукой педологией, а в поздние годы жизни называла себя очеркисткой. И жила духовной жизнью. Такой же далекой от сегодняшней жизни, как юрский период...» [Улицкая 2015:21]. Бабушка Маруся была «дитя Серебряного века, его продукт и жертва», - сделала вывод Нора [там же:24].

Нора, живя во второй половине XX века, будучи художником-декоратором в театре отвергает идеалы Маруси и Якова. Она, наоборот, понимает, что смысл бытия женщины – домашний очаг, быть помощницей мужу и воспитание детей. А самовыражение – это попутная вещь, но не единственно главная. Поскольку Нора поняла это поздно, то она видит, что её «редкая» любовь к Тенгизу была только «тенью жизни»: «Это оттого, что я всю жизнь шла через театр, и сколько всего упущено» [там же:670]. Так же думает и Тенгиз, ставя свой спектакль «Театр теней» как «полный отказ от театра». Нора видит, что ее возлюбленный «вышел за пределы вещественного, улетел туда, где, кроме теней, ничего уже не существует ...» [там же:673].

Символично, что основной сюжет романа «Лестница Якова» заканчивается рождением нового Якова – внука Норы от её сына Юрика и Лизы в день рождения её бабушки Маруси. «День, который чтит всю жизнь Яков Осецкий» «в столетие переписки Якова и Маруси, хранившейся в ивовом сундучке» [там же:700]. Все возвратилось на круги своя: «своя правда» отвергнута внуками и правнуками, «неколебимая истина» снова восстановлена в 2011 году, почти через столетний период.

Таким образом, в романе Захара Прилепина «Обитель» брюсовская поэзия стала эпохальным знаком отхода от «неколебимой истины» при изображении послереволюционного духовного кризиса, вызвавшего множество бед и страданий русского народа; а в произведении Людмилы Улицкой авторская рецепция на творчество Брюсова обнаружила суть выхода из этого кризиса следующих поколений, преодолевших увлечение «множественностью истины» и вернувшихся к вечным ценностям жизни, вырвавшихся из «тени жизни» к подлинной свободе и свету.

Ссылки на источники

Брюсов В.Я. З.Н. Гиппиус // Стихи. Брюсов. Поэзия и стихи. Эл.рес.: <http://bryusov.in-poetry.ru/topic-odyi-i-poslaniya.html> 10.11.2016.

Брюсов В.Я. Моей мечте // Русская поэзия. Стихи русских поэтов. Эл.рес.: <http://rupoem.ru/bryusov/moej-mechte-lyub.aspx> , 10.11.2016.

Брюсов В.Я. Свиваются бледные тени... // Русская поэзия. Стихи русских поэтов. Эл.рес.: <http://rupoem.ru/bryusov/svivayutsya-blednye-teni.aspx>, 09.11.2016.

Брюсов В.Я. Тонкой, но частою сеткой... // Русская поэзия. Стихи русских поэтов. Эл.рес.: <http://rupoem.ru/bryusov/tonkoj-no-chastoyu.aspx> , 09.11.2016.

Брюсов В.Я. Возвращение. // Русская поэзия. Стихи русских поэтов. Эл.рес.: <http://rupoem.ru/bryusov/ya-ubezhal-ot.aspx>, 09.11.2016.

Брюсов В.Я. Юному поэту // Русская поэзия. Стихи русских поэтов. Эл.рес.: <http://rupoem.ru/bryusov/yunosha-blednyj-so.aspx>, 09.11.2016.

Брюсов В.Я. Только русский / Русская поэзия. Стихи русских поэтов. Эл.рес.: <http://rupoem.ru/bryusov/tolko-russkij-znavshij.aspx>, 09.11.2016.

Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. – Л., 1934. С. 153 – 154.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. // Словарь В. Даля онлайн. Эл.рес.: <http://v-dal.ru> , 10.11.2016.

Ефремова Т.Ф. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] URL: <http://www.slovoblog.ru/efremova/>, 10.11.2016.

Колесов В.В. Словарь русской ментальности. В 2-х т. Т. 2 П-Я / В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов – СПб: Златоуст, 2014.

Лотман М.Ю., Минц З.Г. Символизм // Статьи о русской и советской поэзии. – Таллин: «Ээсти Раамат», 1989. – С. 42-62.

Попова И.М. Амплитуда исторического пути России сквозь призму концептов «правда господня» и «своя правда» по роману Захара Прилепина «Обитель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики №12(54) – Тамбов, 2015. Ч.2. – С. 144 – 150.

Прилепин Захар. Обитель: роман. – М.: АСТ, 2015.

Тайлакова Е.С. Эстетические принципы В.Я. Брюсова // Актуальные проблемы филологии №(II) 2012. – С. 7 – 11.

Улицкая Л.Е. Лестница Якова: роман. – М.: АСТ, 2015.

Zhukova Tatyana Evgenyevna

Candidate of Philology, associate professor "The Russian philology", "The Tambov state technical university", Tambov.

**“THE IMMOVABLE TRUTH ISN’T TRUSTED BY ME LONG AGO” (BRYSOV’S
ART RECEPTION IN L.E. ULITSKAYA AND Z. PRILEPIN’S NOVELS)**

Abstract. Article is devoted to reception of poetry of V. Ya. Bryusov in works of the Russian writers of the beginning of the XXI century L. E. Ulitskaya and Zakhar Prilepin; it is written on material of their new works: novel "Yakov's Ladder" (2015) and "Monastery" (2015). Comes to light that the bryusovsky idea about plurality of the truth becomes conceptual for the latest Russian literature at the description of a postrevolutionary historical era in aspect of the total spiritual crisis which has arisen in the Russian society.

Key words: reception, transformation of initial meanings of spiritual lexicon, poetic symbolics

Нарбекова Оксана Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии
ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет»,
г. Тамбов
oksanaa-n@mail.ru

Жизнь как сон – сон как жизнь. Варьирование сюжетной линии в создании и развитии образов героев дилогии С.Н.Сергеева-Ценского «Преображение»

Аннотация. В статье рассматривается варьирование сюжетной линии в создании и развитии образов героев дилогии С.Н.Сергеева-Ценского «Преображение». С этой целью привлекается широкий материал: многочисленные наброски к роману, письма писателя. Подчеркивается, что вариативность сюжетной линии романа, становления и развития образов преломляется через размышления художника слова о Боге, о добре и зле, о современности, о реальном и мистическом, о труде.

Ключевые слова: жизнь, сон, реальность, мистика, смерть, добро, зло, труд.

В процессе работы над «Преображением», на страницах черновигов Сергеев-Ценский по-разному представлял образы своих героев, «искал» их характеры, определял их мировидение. Рассмотрим, как варьировалась сюжетная линия в развитии образов таких героев, как Алексей Иваныч – Валя – Наталья Львовна.

В набросках к роману Алексей Иваныч Дивеев – человек сорока лет, «значительно лысый», говорящий «высоким бабьим голосом», «весьма общительный», любящий всех поучить: как повар, например, по его разумению, должен готовить «арешу», винодел – вино, девицы – танцевать. Пускался учить, как надо прибивать гвозди на иноходца, даже проводника татарина. Люди не обижались – на него «нельзя было обидеться». Всем и всегда Алексей Иваныч показывал фотокарточку покойной жены, так что все запомнили ее уже, и всем казалось, что рядом живет еще одна знакомая женщина. Из повествования известно, что при жизни жена изменила Алексею Иванычу и ушла от него, а умерла два года назад при родах. Оставшегося в живых ребенка (от другого человека) воспитывала сестра жены.

Теперь же Алексей Иваныч весь во власти воспоминаний о покойной жене – о Вале [1].

Такая несколько измененная сюжетная линия есть и в окончательном варианте произведения. Любопытно, что в набросках Алексей Иваныч, помимо того, что он инженер, представлен еще и художником.

Все происходящее – и сон и явь – он вносит в своеобразный дневник, страницы которого разделены на две части: на одной половинке он фиксирует сон, на другой, против каждого сна – действительность. Так, в одном из снов Алексей Иваныч заказывает плотнику Назару этюдник, объясняя, что это такое и для чего он нужен, но вспоминает вдруг какого-то святого, отшельника, который лет двадцать спал в гробу. «Зачем? Чтобы привыкнуть к смертному часу?» – задает себе вопрос Алексей Иваныч. По дороге домой ему все вокруг кажется желтым, хотя солнца не было, но желтые рефлексy режут глаза. Дышать трудно. И опять представляется белый

старик, спящий в гробу. Потом вдруг видит свою дачу, у балкона – толпу незнакомых парней и девок, одетых в городские костюмы, но много почему-то красного и кисеи, а на лицах, тоже красных, – кусками пудра. Они лузгают семечки, сплевывая шелуху прямо на дорожку. На Алексея Иваныча не обращают никакого внимания. Ему кажется, что они нужны для какой-то картины, он силится припомнить, для какой именно, но не может. Посмотрев в окна дома, он приходит в ужас: на полу окурки, шелуха от семечек, обертки от дешевых конфет, а на диване – жирная девка, растрепанная, полуголая, на багровом лице – тоже кусками пудра. Около нее сидит наглый, с цыганскими глазами парень, он курит и плюет на пол. Алексей Иваныч, оскорбленный таким цинизмом, пытается выгнать их, но те только смеются; потом и остальные парни и девки показываются в окнах и улыбаются «напудренными харями». Алексей Иваныч направляется в спальню, вспомнив о револьвере, но в дверях видитдвигающийся прямо на него резной, с ручками, шкаф. Поняв, что это гроб, он пятится назад, к окнам, но в них – все те же: лузгающие семечки. Алексей Иваныч, стараясь оставаться спокойным, громко говорит о том, что понял, кто двадцать лет спит в гробу – это Тихон Задонский. «...От страшной, холодной, тупой тоски Алексей Иваныч просыпается, но ему хочется уснуть, чтобы досмотреть сон. Задремав, он видит опять развалившуюся на диване девку, но в ее лице чудится «страшно знакомое, почти свое, лицо умершей», а парне с папиросой – Илья (человек, с которым изменила жена).

Увиденный сон Алексей Иваныч с большими подробностями записал, как обычно, в тетрадь, на второй же половине страницы зафиксировал единственное слово «действительность», оставив ее пустой. Пытаясь осмыслить сон, Алексей Иваныч рассказал его, как это делал уже не раз, Павлику Каплину, тринадцатилетнему подростку. Ему было понятно, что гроб прислала ему она, однако оставалось загадкой, почему много было кисеи и пудры на лицах. Павлик, уже с иронией воспринимавший подобные «разгадывания», шуточно предположил, что кисея – это гробные пелены, с чем тут же согласился Алексей Иваныч. Увидев Назара, Алексей Иваныч стал требовать сделать ему этюдник. Назар не знал, что это такое, чем привел Алексея Иваныча в бешенство.

Всем и всему из своего сна Алексей Иваныч нашел объяснение, но Назар, живой, представший не таким, как во сне, разрушал иную реальность, иллюзию. В такие минуты, как замечает автор, для Алексея Иваныча не было «ни зимы, ни ясного неба, ни дня...», только «...свое, другое, прошлое, жаркая комната, ночь, темнота, испуг, и сон» [1].

Каждый увиденный сон Алексей Иваныч старался не просто связать со своей жизнью, но перенести в реальную действительность, найти подтверждение в жизни тому, что увидел во сне, переплести сон с судьбами других людей. Поэтому, несмотря на коммуникабельность и кажущееся любопытство ко всему, Алексей Иваныч живет в своем собственном, созданном им самим узком мирке. В большей степени ему интересна эта жизнь настолько, насколько связана с воспоминаниями о Вале или с толкованием очередного сна. Сергеев-Ценский в черновиках замечает следующее: «Алексей Иваныч не только зачарован – нет, он боится даже прийти в сознание, если нет того, во что он верит, то ничего, совершенно ничего нет, и все – незачем» [1].

Во втором сне Алексей Иваныч видел большого утенка, тонувшего в желтой сонной воде. Алексей Иваныч помнил его глаза, когда «...голова его с поднятым клювом, отчаянно извиваясь, билась над водой – глаза темные, но такие грустные, последние!.. Ясно вспомнил, как покрыло его, рыжего, желтой водой. Покрыло. Остальная рыжая стая выходила на берег, отряхываясь, шумя крыльями» [1].

Этот сон вспоминает Алексей Иваныч, но не размышляет над ним. Авторских комментариев к нему тоже нет. Они и не нужны. Этот сон – кривое зеркало для

Алексея Иваныча. Желтая сонная вода как отражение собственно его жизни, напоминающей сон. И опять – желтый цвет. Неприятное ощущение, тревогу вызывает он, постоянно окружая Алексея Иваныча. В этом цвете для него – тоскливость и обреченность. Героя тоже затягивает, поглощает желтая бездна, но в отличие от увиденного во сне утенка, он не может осознать, что тоже может погибнуть. Утенок, больной, но тянулся к жизни, он понимал, что обречен, и ему было страшно – Алексей Иваныч сам уходил от жизни, но не понимал этого.

По некоторым эпизодам, не вошедшим в окончательную редакцию романа, состояние героя можно охарактеризовать как пограничное, близкое к помешательству. Сергеев-Ценский однажды назвал его сумасшедшим художником, когда тот писал ангела, стараясь в красках передать свет и чистоту небесного, но когда, казалось, работа была уже закончена, он начинал искажать созданное, «...с величайшим искусством насыщая... черной золотой и диким смехом... Так выходили демоны» [1]. Это столкновение, вечная борьба двух начал: божественного и дьявольского, неба и тьмы. Стремясь, казалось бы, к небу, можно, тем не менее, погружаться во тьму, или, вернее, *позволять* ей поглощать себя, если та не встречает сопротивления.

На страницах черновиков Сергеев-Ценский говорит об отличительной особенности мировосприятия своего героя: «Алексей Иваныч любил сумерки, потому что... было... просторнее душе: нет света, который развлекает, и нет темноты, которая давит, теснит, заставляет сжиматься. В свете он растворялся, перед темнотой был беззащитен» [2].

Сумерки – переход от Света ко Тьме. Алексей Иваныч интуитивно чувствует опасность, исходящую из темноты, она чужда ему по своей природе, но и свет уже не радует. Почему свет только «развлекал», «растворял» в себе? Под покровом Света протекала деятельная жизнь других людей, ему же, погруженному в себя и в свое прошлое, она была в большей степени неинтересна, но так или иначе, приходилось о ней помнить.

Данный эпизод уместно скорее отнести к одному из вариантов окончания романа. Подобный финал означал бы духовную гибель героя, и автору предстояло бы показать путь, прежде всего, духовной гибели Алексея Иваныча либо его духовного опустошения. Однако именно духовность отличает этого героя в созданных писателем черновых вариантах. В тех же снах Алексея Иваныча скрыт и другой подтекст.

Думаем, не случайно Алексей Иваныч видит в первом сне равнодушно смотрящих на все вокруг себя молодых людей, своим поведением оскорбляющих его, а также спящего в гробу старца, в котором узнает Тихона Задонского. В этом можно увидеть метафоричное отражение восприятия современной писателю молодежи, попирающей святыни, перешагивающей через них. Такую молодежь Сергеев-Ценский в письме к А.Г. Горнфельду называет «футболистами» [3]. Алексей Иваныч в данном случае выражал бы отношение писателя к молодому поколению в целом, его ощущение времени, состояния общества. Именно потому Алексей Иваныч в лицах молодых людей хочет увидеть свою жену и Илью, что и они переступили через закон нравственной чистоты, через узы брака, они тоже «грязные», они стали частью той толпы, для которой не существует каких-либо запретов.

Полагаем, именно здесь уместно вспомнить учение св. Тихона (Задонского) о христианской любви, в свое время поразившее Ф.М. Достоевского: «Без любви нет нигде радости и утешения, где любовь, там всегдашний духовный мир и ликование. Любовью связанным душам и в темнице сидеть приятно, слезы друг о друге проливать сладостно; без любви и красные чертоги не разнятся от темницы. Любовью дома, грады, государства стоят, без любви падают...» [4].

Алексей Иваныч видит и ликование, и утехи, но не от любви – от равнодушия, разнузданности, распутства. Законы христианской любви к началу XX века оказываются окончательно попорчены.

Полагаем, здесь очевидна и связь с новеллой Ф.М.Достоевского «Бобок», представляющей собой метафизическое прозрение писателя. Герои рассказа – истлевающие в своих могилах покойники, которым даруется «последнее милосердие», возможность «спохватиться» и спасти свои души – им даруется жизнь, но, главным образом, в сознании – на время полного разложения тела. Однако «покойники» решают провести это время «...как можно приятнее и для этого устроиться на иных основаниях»: забыть о стыде, «раствориться» в оргиях. «Заголимся и обнажимся» – это единственная, пусть и бесстыдная, существующая теперь для них правда [5]. Таким образом они и постигли «таинство смерти». Тление тел повлекло за собой и окончательное гниение душ. Но «разложение» этих душ началось гораздо раньше физической смерти их носителей, когда те оказались мертвыми духовно. Истинное значение данной «отсрочки» они попросту даже и не поняли.

Безбожное человечество обрекает себя на гибель в «грязи» и «грехе». Это было очевидно для Достоевского, не вызывало сомнений и у Сергеева-Ценского. Однако если для Достоевского это еще ужасная перспектива будущего, то для Сергеева-Ценского это уже страшная реальность настоящего.

«Нравственная вонь» исходит из толпы молодых парней и девок, которых Алексей Иваныч видит во сне. Духовно они тоже мертвы. Святой в гробу – это и почти «почившая в бозе» духовная мудрость, которая им больше не нужна.

Во втором сне Алексея Иваныча – тонущий утенок, его грустные «последние» глаза – и шумная «рыжая стая», возвращающаяся к жизни.

Почему тонет утенок? Он не такой, как другие. И он один. Половодье – жизненные потрясения. К подобным обстоятельствам «одиночки», ранимые, тонко чувствующие, приспособляются трудно, они часто «уходят», тонут в бешено мчащемся потоке жизни, в водовороте событий. Они обречены. Однако гибель их никого не трогает, и помощи им ждать не от кого и неоткуда. В таких ситуациях каждый думает о себе.

Таким образом, сон здесь у Сергеева-Ценского, с одной стороны, – это уход от жизни, от реальной действительности (сон есть жизнь), с другой – отражение жизни *этого* мира (жизнь есть сон). Кстати, позже многие писатели будут отражать явь как сон (к примеру, М.Булгаков в пьесе «Бег», в конце XX века – В.Астафьев в рассказах «Людочка», «Обертон»), причем границы между ними, между явью и сном, все более будут размываться.

Сергеев-Ценский пытался воплотить в Алексее Иваныче именно *христианские* качества: прежде всего, любовь к Богу, а отсюда – уважение христианских традиций, следование христианской этике, соблюдение канонов христианской морали. Писателю, по-видимому, было важно отразить эти черты своего героя, это качество природы как отличающее его, так как теперь Бога забывают, от него уходят. Эта мысль будет прослеживаться в дальнейшем во многих произведениях эпопеи «Преображение России».

Для Алексея Иваныча то, что связано с именем Бога, свято, неприкосновенно. «Нет, Бога не трогайте. Зачем?», «О, ради Бога, ради Создателя...», – повторяет он.

При таком видении и выбор фамилии Алексея Иваныча – Дивеев – тоже может быть не случаен. Сергеев-Ценский не сразу дал такую фамилию своему герою: в самом начале работы были варианты – Добычин (тогда как под фамилией Дивеев в начале работы представлен отставной полковник, названный позже Добычиным) и Волохов-Божок (эту фамилию будет носить другой персонаж эпопеи

«Преображение России»). С фамилией Дивеев связано появление Дивеевского монастыря в Нижегородской области.

Интересно заметить, что в работе над романом при создании образа Алексея Иваныча писатель ставил себе такую цель: «Нужно дать в Алексее Иваныче преломление... основных отношений к жизни: 1) жизнь как созидательный человеческий труд; 2) жизнь как откровение Бога на Земле, как переработка всего, что кругом – в Бога. (Это независимо от труда, вернее, это в состоянии покоя, а не труда)» [2]. Далее писатель поясняет свою мысль: «Существуют два состояния: поиски себя в мире и поиски мира (Бога) в себе. У Алексея Иваныча все время замечается стремление уйти от себя, слить себя со средой, из которой он выбит изменой и смертью своей молодой жены» [2].

Отсюда вытекает одна из художественных задач: «Написать роман о том, как человек теряет молодость свою сразу, круто, и не в состоянии заменить ее ничем – это не нытье, – это типичнейшее состояние каждого. (Неприменно свадьбу стариков)» [2].

По Сергееву-Ценскому, Алексей Иваныч должен «наверстать» упущенное им время, попытаться «влиться» в окружающую жизнь. «Потерянное время» – это важная часть жизни – молодость, определенная тоже Богом, и она должна быть принята человеком, как принято и все, что происходит в жизни, будь то даже потеря близкого человека, так как это тоже «откровение Бога на Земле». Вот это понять Алексею Иванычу достаточно трудно, поскольку он живет в иллюзорном мире прошлого.

В душе он остается ребенком. Павлика удивляет раз замеченное робкое детское выражение лица Алексея Иваныча: «...Незаметны стали вдруг мешки под глазами, больше стали глаза, мягче и виднее губы. Начал говорить и смеяться, изумленно слушать. Поздороваться забыл, как считают это ненужным дети» [1].

Алексей Иваныч отгадал сон и, как ребенок, рад этому: приподнята завеса над тайным, неизвестным. Но мир «взрослых» лишен детской непосредственности, наивности, и Алексей Иваныч «теряется над трезвостью суждений Натальи Львовны, но, – как комментирует данное обстоятельство Сергеев-Ценский, – такова участь всех, кто ищет молодости потерянной: найдет он зрелость, найдет он и пошлость (если угодно назвать это пошлостью), найдет он окостенелость, за которой спад в старость, в окончательный гроб иллюзий» [2].

Детство – открытие мира для себя, молодость – «открытие» себя миру становление, формирование личности, «расцвет» человека. Алексей Иваныч не может найти опору в жизни, найти себя, определиться, хотя он вроде бы и пытается это сделать. Он все время мечется: «Молодость Алексея Иваныча проходит под знаком непоследовательности, непостоянства, неумения ценить “житейские блага”, всяких порываний...». По замечанию автора, эти порывания направлены в «бесцельную красоту», и эту же «бесцельную красоту» Алексей Иваныч хочет видеть «...в преображенной жене – чистую и святую (потому-то именно и бесцельную)» [2]. Как дети придумывают сказки, так и он придумал красивую историю о своем прошлом, о своей жене. Алексей Иваныч, забывая о случившейся измене, преображает жену сам, очищая ее. Он признается Наталье Львовне в том, что даже писал с жены Богородицу – обожествляет ее, хотел видеть и по-прежнему видит в ней образец некоей святости и непорочности.

Алексей Иваныч видит в Вале то, к чему стремится его душа: святость и чистоту. С одной стороны, находясь во власти самообмана, он говорит Наталье Львовне о том, что они с женой «...дивно жили, очень хорошо жили, замечательно», с другой – понимает, что Валя «...жива для него своей душевной двойственностью, капризностью, изворотливостью» [1]. Не случайно ироничное замечание Сергеева-

Ценского о том, что «...жить с ней, как с человеком, он начал только после ее смерти» [1].

Валя представлена в воспоминаниях Алексея Иваныча роковой женщиной, в которую влюблялись страстно все его товарищи. В черновом варианте имеет место и откровенно мистический эпизод, в котором Валя, будучи уже мертвой, вторгается, тем не менее, как в жизнь Алексея Иваныча, так и в жизнь других людей. Алексей Иваныч рассказывает о том, что после смерти жены он всю домашнюю утварь раздал знакомым, отдал и обручальное кольцо. Однако Валя являлась во сне женщине, которой отдано было кольцо (Алексей Иваныч понял, что это Валя, по описанию), и, угрожая, требовала отдать его назад. Как бы в подтверждение угрозе дочь этой женщины чуть не умирает [7].

Сергеев-Ценский действительно пускает «бумеранг от реализма к мистицизму», о чем заявил еще в начале работы над «Преображением». Почему «бумеранг» от реализма к мистицизму?

Общеизвестно, что в начале XX века интерес к мистике в обществе был велик, что нашло отражение и в искусстве. Писатели-символисты в своем творчестве исходили обычно именно из мистического познания (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов), писатели-реалисты, часто признавая факт присутствия мистического в жизни, тем не менее, идее его всеохватности, всеобщности противопоставляли свое понимание, свое видение мистического.

Сергеев-Ценский, убежденный в том, человек сам «творец своей судьбы», признавал и то, что в жизни любого человека, так или иначе, но неизменно происходит нечто, ниспосланное ему, что не всегда можно объяснить, руководствуясь только здравым смыслом. Как правило, это всякого рода «знаки судьбы», распознать, растолковать которые можно с помощью интуиции, игры воображения.

По утверждению В.И. Вернадского, «мистика является одной из самых глубоких сторон человеческой жизни» [8], но вот насколько жизнь человека зависит от неких «загадочных» явлений, событий, как они могут определять жизнь, прежде чем будет выстроена логическая цепочка взаимосвязей, взаимообусловленности всего происходящего, и как определить грань между объяснимым и необъяснимым, познаваемым и непознаваемым, всегда ли можно и нужно это делать – все эти вопросы требовали глубокого осмысления, и на страницах многих своих произведений Сергеев-Ценский искал на них ответ. Однако для писателя было очевидно, что непознаваемое *нельзя* познать – «Почему – неизвестно» – одна из ключевых идей повести «Смерть ребенка».

Необходимо отметить, что художнику ставили в укор «злоупотребление» мистическими моментами в творчестве, в частности, то, что в судьбе его героев играет ту или иную роль так называемое мистическое зло, под которое писатель «подсовывает» зло реальное [8]. Сергеев-Ценский не соглашался с таким, несколько упрощенным, на его взгляд, восприятием мистического зла в художественном произведении: «...Всякий <...> смертен, <...> мистическое зло для моих героев существует воочию, за какую бы реальность оно не скрывалось, – комментировал данное обстоятельство Сергеев-Ценский. – Это не “страх смерти” или “страх жизни”. Это только... художественное раздумье. Но художник мыслит образами, его зло мистическое, вневременное, абстрактное реализуется, концентрируется, становится временным. Если бы художник не конкретизировал зла, он был бы философом, но... тут общее для всех художников, а не только для меня: художник пессимистом быть даже и не может по свойству своей природы, всегда склонной к экстазу, к восторгу, пафосу, любованию, созерцанию, равно как и обратному, но исходящему из того же начала: отвращению, негодованию, ужасу и т.д.» [8].

Онтологическое, «вневременное» зло, по Сергееву-Ценскому, так или иначе, но обязательно проявляется в жизни человека, во «временном» его существовании на земле, мистически – от этого не уйдешь. У художника подобные размышления находят отражение в образах. И не стоит обвинять его в предпочтении того или иного творческого настроения, например в пессимизме, поскольку он должен быть открытым миру, должен уметь воспринимать и отражать весь спектр человеческих чувств, настроений, порываний именно как художник, поскольку в этом его истинное призвание.

Алексею Иванычу мистическая реальность и подменяла реальность обыденную: он жил лишь осмыслением снов. Более того, Валя, будучи мертвой, вторгалась в этот мир из мира *иного*. Показав Алексею Иванычу во сне «гроб иллюзий», она, тем не менее, не отпускала его, не позволяла жить дальше без нее; кольцом, служившим постоянным напоминанием о ней, она буквально окольцовывала по рукам и ногам.

Что это? Своего рода расплата? Алексей Иваныч забывает, что нужно видеть в каждом человеке божественное, но ни в коем случае не обожествлять его. Здесь он сам отходит от христианских постулатов: «Богу – Богово...»

Алексей Иваныч постоянно ждет, «...придет ли она и возьмет его», и «счастлив был бы, если бы она взяла его». «Выбит из жизни» он был еще до смерти жены, которая уже тогда «съедала» его молодость, теперь же он не просто уходит от реальной действительности, он готов отречься от жизни, с легкостью подчинившись Вале. Впрочем, были минуты озарения, когда Алексей Иваныч вдруг осознал, что, по сути, никогда себе не принадлежал, и в это время его охватывала страшная растерянность: «...Он представил ее и вдруг понял, что такого времени, когда ее не было в нем, с ним, – не было. Что она – это только воплотившееся святое, лучшее, что было в нем; в нем, или в жизни, или в прошлом, или в будущем, и что вот оно изменило и потом умерло, наполовину умерло, наполовину живо... Но такого времени, когда ее не было при нем – он не мог припомнить. От этого стало несвободно как-то во всем теле, точно слишком тугим ворот рубахи сдавил шею» [1].

Однако иногда Валя оставляла его – наступал «странный период затишья», «кипели работы». Тогда Алексей Иваныч целиком погружался в работу, окунувшись в идущую жизнь с ее насущными заботами: «А может быть, ее и не было вовсе... Кто она – я не знаю». Таким образом, Дивеев преобразался через созидательный труд.

Заметим, что тема труда была одной из основных в романе «Наклонная Елена», над которым Сергеев-Ценский начал работать параллельно с «Преображением», но закончил раньше, в 1913 году.

В «Наклонной Елене» горный инженер Матийцев принимает решение покончить с собою, назначая точное время этого мероприятия. Перед решающим моментом на него нападает и жестоко избивает рабочий, уволенный им с работы. Придя в сознание, Матийцев отказывается от мысли о самоубийстве, с тем чтобы жить и работать. По Сергееву-Ценскому, в труде – «исцеляющее начало жизни» [9], благодатный труд способен исцелить человека, но писатель особо отмечает, что смысл его заключается в беззаветном служении окружающим людям, и прежде всего тем, которые ниже тебя по разным параметрам, в том числе, по интеллектуальным возможностям. Именно такой труд является *преображающим*.

Необходимо также подчеркнуть, что роман «Наклонная Елена» и роман «Преображение» имеют очевидную и очень важную внутреннюю связь еще и потому, что в первом произведении основополагающей темой становится тема преобразования, а во втором она выносится в заглавие, которое, в свою очередь, впоследствии перерастет в название главной книги его жизни – эпопею «Преобразование России».

Писателю многовариантно виделась судьба Алексея Ивановича Дивеева. В набросках к роману есть, например, эпизод, в котором писатель показывает смерть Алексея Ивановича, столь для него долгожданную, несущую избавление от страданий, дающую радость от воссоединения с Валей: «Его нашли на берегу моря мертвого. Она пришла и взяла его... Никаких признаков насильственной смерти не оказалось. Он умер от разрыва сердца: должно быть, то, что убило его – была сильнейшая радость, большая, чем может выдержать человек» [1]. Полагаем, это опять-таки одна из финальных сцен. Но при такой концовке все повествование было бы лишено смысла: поставленные изначально задачи оказались бы нерешенными.

Присутствует и нарочито идиллический вариант решения судеб героев. Алексей Иванович покупает под Парижем, среди гор, в лесу, домик, разбивает сад. В этом же доме живет Наталья Львовна и сестра Вали с ее сыном. Живут они в согласии друг с другом, в гармонии с собой и с природой, занимаются возделыванием сада. Летом их посещает окрепший Павлик, пишущий «сочинительство» на философскую тему [2].

Подобный финал герои, вероятно, заслуживали. Они, уединившись, создавали свой тесный мир, поднявшись над собой, над своим прошлым и в какой-то степени над настоящим, над обыденной суетной жизнью людей.

Удастся ли это героям? Как именно они это сделают? Неизбежен и вопрос другого плана: подлинное преображение возможно, по преимуществу, через «внесоциальность»?

Воплощая этот замысел, Сергеев-Ценский должен был бы выстраивать сюжетную линию осторожно, чтобы не возникло некоторых противоречий в развитии образов романа. Между тем, было очевидно, что характеры достаточно сложны, чтобы герои пришли к такому разрешению судеб, оставив, к тому же, русскую действительность.

В черновиках автор также рассматривает и возможное развитие отношений Алексея Ивановича и Натальи Львовны, должно привести их к союзу [2].

Тогда, по Сергееву-Ценскому, и произойдет «замена сущности Алексея Ивановича сущностью Натальи Львовны» [2]. Кроме того, в романе мыслился еще один образ – Эпофродит, по всей вероятности, как антипод Алексея Ивановича: «Суетливость ума и непоседливость тела Алексея Ивановича как-то резко дисгармонировали с крепкой неподвижностью тела и сосредоточенностью ума Эпофродита» [2]. Эпофродит тоже «...берет сущность Алексея Ивановича... и отдает ее земле, потому что сам он земляной. Какая у земли мораль? Ее совсем нет и у Эпофродита. Ее совсем нет и у Натальи Львовны» [2].

Примечательно, что в творчестве Сергеева-Ценского в целом Земля выступает как живой образ, объединяющий Бога и человека, позволяющий глубже познать Бога, а потому наполняющий жизнь смыслом и озаряющий светом. Именно такое видение присутствует также среди рассуждений автора: «Никуда я не могу уйти от земли, ибо я люблю землю, что и не могу уйти от земли, потому что земля моя: она во мне вся – я весь земляной. И зачем же живет человек, как не затем, чтобы познать Бога, и разве это не богатейший, не прекраснейший материал для Богопознания – Земля!» [2].

При жизни человека земля его питает как в физическом, так и в духовном плане. После «видимой» смерти она принимает его в свое лоно, так что человек, воссоединяясь с землей, продолжает свое, пусть и иное, существование: «И умереть, совсем окончательно умереть я не могу: я для этого слишком люблю жизнь и землю. Я и после своей видимой смерти все так же буду жить. В это я больше всего верю» [2].

Относительно же первого приведенного высказывания Сергеева-Ценского о земле, можно констатировать следующее: писатель говорит только о

приземленности, причем – как образе жизни, о практическом отношении к жизни, об отсутствии каких бы то ни было моральных принципов, обязательств. И эти черты будут впоследствии ярко выражены, хотя и в разной степени, в «новых» людях «Преображения».

Таким образом, Сергеев-Ценский рассматривал возможность для Алексея Иваныча такого преобразования, которое бы происходило через внутреннее сопротивление, растерянность, неприятие чего-то – через преодоление, но иначе для него быть и не могло. В этом плане показательна представленная в набросках сцена вечера у Натальи Львовны. Наталья Львовна решает отметить свой день рождения (как потом выясняется, выдуманный) и приглашает Алексея Иваныча и Павлика. Алексей Иваныч долго думал о подарке и решил подарить Наталье Львовне золотое кольцо Вали. При принятии такого решения «...что-то расплескалось, распрыгалось в Алексея Иваныча, стало до того любопытно, что он не мог себя удержать» [10].

Алексей Иваныч предчувствует, что в этот вечер что-то должно произойти в его жизни. Он находит Наталью Львовну принаряженной, подкрашенной и догадывается, что это – для него. Ему неловко. Наталья Львовна ведет себя чересчур свободно, даже фривольно, постоянно повторяет, что она актриса, много курит, чем обескураживает Алексея Иваныча. Но он вдруг понимает, что Наталья Львовна ему очень нравится. «Весь вечер чередовалось в ней безобразное с прекрасным...» [10], это «болезненно и остро» чувствовал Алексей Иваныч, но это, как ни странно, и притягивало его. Почему? Автор говорит о том, что Наталья Львовна была близка Алексею Иванычу как враг: «Кто на свете у человека ближе врага? Враг – это огонь жаркий: только вспомни о нем и закипит кровь. Валя тоже была врагом, но врагом отошедшим, Наталья Львовна была врагом, идущим извне. Валя была врагом, потому что уходила, Наталья Львовна – потому что шла по пятам... Валя была любимым враг, Наталья Львовна – неясный, ненужный,.. но беспокоящий – живой» [10].

Враг здесь у Сергеева-Ценского тот, кто лишает спокойствия, волнует, будоражит, заставляет так или иначе о себе думать. Валя – враг любимый, которого не хотелось отпускать, но необходимо было, который и сам не отпускал, но все же *уходил*, как и следовало, в *иной* мир. Наталья Львовна же, которую он как человека знал плохо, да и не стремился еще узнать глубже, была рядом, была *живым* человеком, проявляющим интерес к его жизни.

Подобное «открытие» другого человека для себя и себя в другом несколько пугало Алексея Иваныча. Возникла возможность изменить течение собственной жизни, но – под мощным влиянием другого человека. Готов ли к этому, подчинится ли Алексей Иваныч? И сможет ли кардинально изменить жизнь другого человека Наталья Львовна? Ведь и она долгое время находилась во власти прошлого: ее предал любимый человек. К тому же образ Натальи Львовны представлен в черновиках резче, жестче.

Начиная работать над образом Натальи Львовны, Сергеев-Ценский делает следующие записи: «Создать образ Натальи Львовны из чисто женских мелочей: например, физические: голые руки, сладострастный большой рот, всегда наблюдающие искоса глаза, трогательная забота о сложной прическе, легкая выпуклая грудь, легкая подчеркнутость бедра, прием – захватывать сзади платье левой рукой; класть ногу на ногу, чтобы показать край чулка и т.д.; психически: капризность, кокетливость и т.д. Визжала чрезмерно, когда Алексей Иваныч, гуляя с ней, поймал и показал ей ящерицу» [1]. Такой мы ее видим в эпизодах черновых вариантов: манерную, взбаломошную. В набросках к роману представлен эпизод, в котором Алексей Иваныч, беседуя с Натальей Львовной, говорит о том, что культурный, умный и талантливый человек никогда не пойдет в актеры, актерами, по его

мнению, становятся только пошляки, неучи, бездарности и прирожденные проститутки. Высказавшись подобным образом, Алексей Иванович испугался, так как Наталья Львовна раньше была актрисой, а он не хотел ее обидеть, однако та не только не обиделась, а тут же согласилась: «Да верно же, верно!.. Почему же я и ушла. Я – не актриса» [2].

Любопытно, что у Натальи Львовны наблюдалась тяга к чему-то необычному еще с детства: «Когда еще была маленькая Наталья Львовна, очень любила что-нибудь неожиданное и говорила шепелявя лет в семь: «А я люблю с приключением» [2]. Актерство давало ей возможность осуществить детские мечты о «приключениях», воплотить свои фантазии, но – только на сцене. Кроме того, сам образ жизни актерской для нее, вероятно, тоже был большим приключением.

Почему она согласилась с утверждениями Алексея Ивановича? Она противопоставила себя той жизни, поняв ее специфику, или же попросту «узнала» себя? В черновиках присутствует замечание Сергеева-Ценского о том, что Наталья Львовна стреляла в своего любовника после неудачного выступления и появления пошлой статьи о ней, вслед за чем она и оставила сцену [2]. Таким образом, отказ от актерской профессии для нее – вынужденный и необходимый шаг. Но, отказавшись от сцены, подняв себя над ней, она, по Сергееву-Ценскому, осталась актрисой в жизни, и именно так ее часто называет писатель в комментариях к отдельным рабочим эпизодам романа. Ее рассуждения категоричны, но поверхностны, часто просто театральны. Иногда возникает образ некоей эмансипе, например, когда она рассуждает о браке: «...И боже мой, какие там браки! Женятся очень любвеобильные люди больше для своих хороших знакомых, чем для себя. И давно бы надо называться всем не по отцу, а по матери, – по крайней мере, без фальши» [11].

Однако подобные «выпады» были не более, чем выражением надуманной собственной независимости. Как женщине, пережившей личную драму (о чем она тоже рассказывает Алексею Ивановичу), ей все же хотелось, чтобы рядом был близкий человек. Таким человеком и мог бы оказаться Алексей Иванович.

Как бы тогда реализовывался замысел о преодолении прошлого? При таком видении героини велика вероятность того, что для Алексея Ивановича повторился бы тот же жизненный сценарий, что и с бывшей женой, он бы «растворился», «потерял» себя, поскольку он, «поэт в душе», вряд ли стал бы близок Наталье Львовне, «особе язвительной, без всякой идеализации чего-либо» [2].

Как показывает автор, для Натальи Львовны важно было устроить свою жизнь, но – удобно и выгодно: «...Навстречу его поискам (Алексея Ивановича. – О.Н.) приходит... другая, плоть от плоти, земли и земных радостей, выгод и устройств». В одной из намечающихся сцен между Натальей Львовной и Алексеем Ивановичем должна была бы присутствовать и следующая характерная для Натальи Львовны реплика: «Зачем же нам ее сын? – У нас и свой будет» [2].

Этих героев сближает прошлое, причем, по ироничному замечанию писателя, прошлое они переживают в «комическом виде» [2], однако их общее счастливое будущее было бы возможно только при колоссальной внутренней работе над собой.

Ссылки на источники:

1. Сергеев-Ценский С.Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. – РГАЛИ. – Ф.1161. – Оп.1. – Ед. хр. 235(1).
2. Сергеев-Ценский С.Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. – РГАЛИ. – Ф.1161. – Оп.1. – Ед. хр. 238(1).
3. . Сергеев-Ценский – Горнфельду: Письмо от 10 апреля 1914 года. – РГАЛИ. – Ф.155. – Оп. 1. – Ед.хр. 470.

4. См: Мочульский К.В. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – С. 540.
5. Достоевский Ф.М. Бобок. Собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1980. – Т. 21. – С. 51-52.
6. Сергеев-Ценский С.Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. – РГАЛИ. – Ф.1161. – Оп.1. – Ед. хр. 238(1).
7. Сергеев-Ценский С.Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. – РГАЛИ. – Ф.1161. – Оп.1. – Ед. хр. 235(2).
8. См: Сергеев-Ценский – Дерману: Письмо от 19 октября 1917 года // ОР РГБ. – Ф.359. – К. 9. – Ед.хр. 53.
9. Сергеев-Ценский – Дерману: Письмо от 23 февраля 1917 года // ОР РГБ. – Ф.359. – К. 9. – Ед.хр. 53.
10. Сергеев-Ценский С.Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. – РГАЛИ. – Ф.1161. – Оп.1. – Ед. хр. 238(2).
11. Сергеев-Ценский С.Н. Тетрадь с набросками к романам «Валя» и др. – РГАЛИ. – Ф.1161. – Оп.1. – Ед. хр.237(1).

Narbekova Oxana Vladimirovna,
PhD, associate prof., Russian Philology Department,
FSBEI NPE Tambov state technical university, Tambov

Life is like a dream - a dream like a life. Variation of the story line in the creation and development of the images of the heroes of the novels S. N. Sergeev-Tsensky "Transformation"

Abstract: *The article considers the variation of the plot line in the creation and development of the images of the heroes of the novels of S.Sergeev-Tsensky "Transformation". To this end, attracted a wide range of material: numerous sketches for the novel, letters of the writer. It is emphasized that the variation of the plot line of the novel, the formation and development of images is refracted through the artist's reflections on the word about God, about good and evil, about modernity, about real and mystical, about work.*

Key words: *life, sleep, reality, mysticism, death, good, evil, work.*

Попова Ирина Михайловна,

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

kafruss@mail.ru

Зандер Евгений Адамович,

кандидат филологических наук, доцент

Мангейм, Федеративная республика Германия

«Утробный холод» в художественной системе романа Захара Прилепина «Обитель». Семантический сдвиг концептума слов.

Аннотация: В статье анализируется динамика концепта ХОЛОД в сторону сближения его с концептом УТРОБА.

Ключевые слова: концептум, образ, символ, понятие, исторические коннотации.

И.С. Скоропанова в монографии «Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык» подметила новую закономерность в художественных произведениях постмодернистов, усмотрев, что даже «строго закрепленные» за понятиями русского языка значения «расшатываются», приобретают вероятностные характеристики и новые семантические оттенки. Писатели старались совершить «ускользание от тоталитаризма языка», используя «языковую игру» [1:174].

Процесс семантических сдвигов идет постоянно, и в 2015 году неореалист Захар Прилепин продолжает наблюдать этот процесс и использовать его результаты как поэтические приемы в своих произведениях.

Концепт СЛОВО граничит с концептами СОФИЯ, ЗНАНИЕ, ЛЮБОВЬ. В романе Захара Прилепина «Обитель» особую значимость приобретает концепт ХОЛОД и его ассоциативный ряд, который противоположен концепту ЛЮБОВЬ. Протагонист уясняет это, попав в штрафной изолятор, устроенный в церкви Вознесения на Секирной горе. «Ничего нет страшнее холода», - это знание приходит к Артему Горяинову в кульминационный момент его пребывания в Соловецком концлагере. [2: 505-506].

Мотив холода возникает в произведении с первых строк. Роман начинается с диалога по-французски:

«Il fait froid aujourd'hui.

– Froid et humide.

– Quel sale temps, une véritable fièvre.

– Une véritable peste...

– Сегодня холодно.

– Холодно и сыро.

– Это не погода, а лихорадка.

– Не погода, а чума (фр.).

[2: 14].

В этой краткой беседе начальника лагеря Эйхманиса с бывшим белогвардейским офицером Вершилиным заложен будущий конфликт, который развернется в романе: борьба «всех» со «всеми», потому что «во всех» «оскудела любовь». Холод символизирует отсутствие теплоты отношений между людьми, равнодушие и эгоизм, которые царят в «исправительном» лагере.

«Словарь русской ментальности» дает такое определение концепту ХОЛОД – «стужа как отсутствие физического или душевного тепла, которое ожидается от источника света, обусловившее определенные свойства вещей и явлений отрицательного характера (собачий холод)» [3:Т2, 458].

Отсутствие душевной теплоты как отрицательное свойство личности (равнодушие, безразличие и бесчувственность к нуждам ближнего) еще называют

«хладнокровие», которое ассоциируется с неподвижностью (стылый) и твердой жесткостью (холоднее камня) [3:Т2, 458].

Холод награждается в русском языке экспрессивными эпитетами: адский, безумный, волчий, дикий, дьявольский, жуткий, зверский, лютый, мертвый, могильный, нестерпимый, смертельный, страшный, ужасный, чудовищный. Прилепин использует пять из перечисленных определений.

О такой холодности соловецких заключенных крайне мягко говорит отец Иоанн: «многие из попавших сюда страдальцев ещё и не берегут своих братьев по несчастью, но, напротив, наносят лишние бремена на таких же слабых и униженных, как они» [2: 45].

Первосмысл концепта ХОЛОД присутствует в произведении как коннотации от слова «мороз»: отморозок, мразь, мерзавец, «мерзость запустения» и т.п.

Все они означают грубые нарушения нравственных законов бытия. Мерзавец – человек, ради извлечения выгоды поступающий так подло, что свидетель его поступка ощущает холод, испытывает отвращение..., в своей безнравственности он совершит любой грех, бесчестящий другого человека (пакость, гнусность, подлость, низость, мерзость), если приобретает от этого какое-либо преимущество» [3: Т1, 436].

«Мерзость» совершил Артем и другие лагерники при разорении кладбища монахов, которое Эйхманис решил превратить в «скотный двор». Вначале «святотатство» над святыми мощами вызвало в Артеме горечь сердца: «Мы безродные теперь. <...> мертвецы отныне и навек в земле – голые. Были прикрытые, а теперь – как дети без одеял в стылом доме» [2: 36], - думает протагонист. Но он очень быстро забыл об угрызениях совести

«Мерзость запустения», устроенная на святом месте, тем более возле единственного храма Святого Онуфрия, вызвала гнев чеченца-дневального, сказавшего: «Нету больше вашего Бога у вас – какой это Бог, раз в него такая вера!» [2: 37].

Еще большее святотатство – параша, установленная на месте алтаря, где совершаются Евхаристии в бывшем храме Успения Богородицы. Только один человек не стал пользоваться этим поруганным местом, но его Артем назвал дураком за то, что он, выходя во двор, терял каждый раз свое место на нарах и должен был сидеть на полу до утра.

Более ста раз используется в романе слово «холод», более пятидесяти раз «мерзость», более тридцати «мразь».

Чаще всего холод упоминается в сочетании с грязной водой. Говоря о предках, умерших деревенских стариках, автор писал, что возвращается в родную деревню во снах и тревожно ходит вдоль берега реки, «у холодной грязной воды, потом вдруг оказывается в захлавленном сарае: «старые грабли, старые косы, ржавое железо – всё это случайно валится на меня, мне больно; дальше почему-то я забираюсь на сеновал, копаюсь там, задыхаясь от пыли, и кашляю: “Чорт! Чорт! Чорт!” Ничего не нахожу», - повторяя слова своего прадеда, повествователь осознает, что все возвращается вновь [2: 12].

Холодная речная вода с грязью и мутью символизирует безблагодатность быта в семьях, где не было веры и «черт» поминался чаще, чем Бог.

Протагониста романа – Артема Горяинова, как и других лагерников, всегда сопровождают сырость, грязь, измазанные в земле руки, дождь и холодный ветер. Только священник отец Иоанн видит во всем благодать и промысел Божий: «на сердце иногда холодок, – так зиму в сердце пережить проще, чем зиму соловецкую. Сердце, если ищет, найдёт себе приют в любви распятого за нас, а когда ноги босые и стынет поясница – тут далеко не убежишь, – отец Иоанн засмеялся, Василий

Петрович подхватил смех, и Артём тоже улыбнулся: не столько словам, сколько очарованию, исходящему от каждого слова владычки» [2: 44].

Но оказывается, что сердца не всегда ищут поддержку Христа и главным считают боль в пояснице, которая «стынет».

Холод преследует героев везде, но чаще всего холодеет сердце, потому что везде заключенных ждет смерть. Внутреннее напряжение, психологическое состояние героев передается через сопоставление с действием холода.

Из ста трех случаев употребления концепта ХОЛОД только один оказывается с положительной коннотацией, когда Артем выпил святой воды из колодца Святого Филиппа: «Вода была холодной и вкусной» [2: 378].

Характеристика жизни с помощью концепта ХОЛОД всегда отрицательная. Например, в следующем эпизоде: «Своим голосом, произнося в темноту комнаты слова, Артём словно пробовал, есть ли тут жизнь, и если есть – то какая она: тёплая, млекопитающая – или холодная, вздорная и пожирающая людей целиком» [2: 346].

Артем предпочел вторую из них, так как на первый вариант жизни не было никакой надежды: «от набранного в пути холода» трудно было отказаться, когда новые и новые обиды, горести и испытания сыпались как из ведра, даже «лицо будто свело от холода» [2: 346].

Особенно тяжело было на Секирке в штрафном изоляторе: «Многие дрожали, лязгая челюстями, – хотя тут не поймёшь, от холода или от ужаса. Иные, согреваясь, ходили по церкви туда и обратно. Впрочем, и тут не поймёшь – согреваясь ли... <...> – Да что ж это такое! Не расстреляют, так уморят холодом и голодом!

Все словно осмелели от чужого голоса и разом заголосили – в толпе кричать не страшно.

Самый смелый бросился к дверям и начал долбить руками и ногами.

Весь промёрзнув, Артём сел на нарах, руки тряслись то ли от вчерашних побоев, то ли от позавчерашней могильной работы и пошли волдырями будто целый день рвал крапиву, в груди ломило, как от воды с чёрного колодезного дна, локти от тряски выпадали из суставов, ноги плясали...» [2: 341 - 342].

Испытание холодом оказалось смертельным для тех, кто из-за своей гордыни не захотел покаяться в грехах. То, что над холодом нельзя пошутить, означало, что он непобедим, ведь даже над смертью шутят уверенные в вечной жизни. «Оказалось, что хуже холода нет ничего – даже когда Горшков бил кулаком в самое лицо, Артём мог, как в обмороке, переждать, потом отползти в угол и вдруг, сквозь своё маломыслие и звериную, кровавым носом хлюпающую тоску, вспомнить, как обижался на Крапина с его дрыном – смех! Смех, да и только.

Холод же был страшнее и Ткачука, и Горшкова – про холод нельзя было пошутить, разум отказывался видеть в этом хоть что-то забавное, мир вокруг больше не ждал никаких ответов и надежд не оставлял.

Тело застывало и молило о любой хоть сколько-нибудь тёплой вещи, как о вечной жизни, – Артём и представить не мог, сколько бы отдал за горячую кружку кипятка... Вот эту самую вечную жизнь и отдал бы – даже не за кипятком, а просто за пустую горячую кружку» [2: 505-506].

Это рассуждение Артема свидетельствует, что холод и голод для неверующего человека есть зло, отнимающее возможность быть душе бессмертной. Но даже эта мысль не дает протагонисту сил для очищения души покаянием: он отказывается принять причастие, надеясь только на свои силы, отвергая помощь Бога. Повествователь отмечает: «Обняв себя неловкими руками, Артём всерьёз размышлял, а возможно ли человеку свернуться подобно ежу. Хотя зачем какому-то человеку: вот ему, конкретному Артёму, – возможно ли?»

Свернуться и закатиться в угол, оцетиниться там, затихнуть, лапы внутрь, голова дышит в собственный пупок, вокруг только спина.

А? Но почему же этого нельзя сделать? Почему Артём морил свой рассудок ненужными знаниями, стихотворными строчками, вертелся на турнике, тянул свои мышцы, учился боксу, вместо того чтоб заниматься единственно нужным и важным: уметь оборачиваться ежом?» [2:506].

Когда в церкви на Секирной горе шло всеобщее причастие, Артем «с бесноватой радостью соглашался», что не смог претерпеть испытания голодом, холодом, болезнями, потому что не понимал, что это грех, в котором надо раскаяться. Он кричит: «Мерзну... хочу жрать и мерзну!» [2:501].

Батюшка произносит: «Согрешил ненадеянием на спасение... недоверием к милосердию Божию...». И тут следует комментарий повествователя: «“Не верил”, – кивал Артём с тем бесстыдным лицом, с которым пьяница ждёт у кабака, что ему нальют» [2:501]. А пьяницы царствия небесного не наследуют, как сказано в Евангелии. Путь к спасению герой отрезает себе сам.

После освобождения из штрафного изолятора Артему стало ясно, что «холод» остался у него внутри. И вода, которую дали ему для умывания, была не просто холодная, а «страшная» [2:586].

А когда Артем плыл с Галей в лодке, он понял, что «вокруг была погибель, одинаковая и холодная» [2:610]. Это был уже вселенский холод, вмещавший в себя «ужас», передающийся замерзающим на ветру перепуганным людям» [2: 610].

Когда закончилось топливо для лодки, то Артем подумал: «Как много в природе страшного, смертельного, ледяного. Как мало умеет голый человек» [Прилепин 2015: 618].

Концепт ХОЛОД претерпевает последнюю стадию градации, символизирующую смерть, - это ЛЕД, заледенение: герои думают только об одном: «чтобы не замерзнуть окончательно» [2:613]. Вокруг была свинцовая от снега вода и «белая, путанная снежная круговерть»: «Внутри головы тоже было что-то холодное, жирное и спутанное» [2:619]. Артем пытался вспомнить, где ему было холоднее: здесь или на Секирке. Но холод не давал возможности сравнивать. Даже мысли «были ледяными и угловатыми – они не складывались, как сколотые и скользкие кубики» [2:619-620]. Он хорошо «проморозился – но если резко ткнуть пальцем – например в лоб, то очень просто продырявить его» [2:614].

Холод присутствует не только в природе. Он характеризует и внутреннее состояние героев. Автор прибегает к метафоре, когда говорит, что у Гали холодные глаза. Даже на фото она выглядит с «холодной, почти ледяной щекой», что так естественно на берегу «белого от холода моря» [2:703].

Духовное состояние заключенных определяется и их отношением друг к другу: почти все они называют друг друга «мразью». Артем после того, как Афанасьев подкинул ему карты, четырежды обозвал его «мразью». «Артем испытывает гадливость по отношению к Жабре и Ксиве. Даже собирается «наврать что-то ужасное, и эту мразь» заморят в «глиномялке». Артем и себя чувствует мразью после связи с Галиной, которая также называет его так. «Выморозило мозги» практически у всех лагерников. У них, как у детей, было «морозное своё русское детство» [2: 138].

Многочратно используется слово «мерзость»: «человеческая мерзость», «мерзость общества», «мерзость хворобы», мерзостно, «мирская мерзость клубится вокруг», сожительство без любви – мерзость, презрение к народу – мерзость», «языческая римская мерзость», сапоги, на которых кровь убитых, «освященные каким-то незнакомым мерзостным светом»; «омерзительные клубки змей», «разлагающееся мясо – мерзость, сплетни, предательство, жестокость, мстительность – мерзость.

«Мерзость – хладнокровное попрание закона и надругательство над святыней (мерзость запустения), вызывающая отвращение до озноба» [3:Т1, 437].

Подобно гнусности и скверности, мерзость относится в первую очередь к нравственному преступлению. Часто это объясняется тем, что субъект находится в состоянии варварства и сам является нечистым.

«Мерзость – относительная характеристика, так как определение зависит от степени духовной зрелости оценивающего» [3:Т1, 437].

Фраза «мерзость запустения» встречается в трех местах в Книге Пророка Даниила, в контексте апокалиптических видений: «... и на крыле [святилища] буде мерзость запустения, и окончательная предопределенная гибель постигнет опустошителя» [4:Дан. 9:27].

«И поставлена будет им часть войска, которая осквернит святилище могущества, и прекратит ежедневную жертву, и поставит мерзость запустения» [4:Дан. 11:31].

«Со времени прекращения ежедневной жертвы и поставления мерзости запустения пройдет тысяча двести девяносто дней» [4:Дан. 12:11].

Это же выражение повторяется в Новом Завете, в Евангелии от Матфея (24:1): «Итак, когда увидите мерзость запустения, реченную через пророка Даниила, стоящую на святом месте, - читающий да разумеет» [5: Мф 24:1].

Мерзость запустения – это место поклонения Богу, в котором Бога нет. Это разруха и заброшенность, опустошение, попрание святыни и грязь в месте, некогда славном и почитаемом, а ныне оскверненном и разоренном.

Следовательно, именно о мерзости запустения идет речь, когда на цветущем месте возникает пепелище, о котором Галя рассказывает Артему, пятьсот лет назад, когда сюда приплыли первые монахи, здесь был зеленый луг, а когда пять лет назад сюда пришли большевики, осталось выжженное место. На месте Святого жертвенника установлено отхожее место, а в бывшей церкви устроено место казни – Секирка. Мерзость – это холод, мороз, отсутствие в человеке любви.

Монастырь – это место для тех, кто верит в Бога и хочет спастись [2:725], кто хочет, чтобы «тайная струя страданья согрела холод бытия, ведь известно, что «Добрый человек из доброго сокровища выносит доброе, а злой человек из злого сокровища выносит зло» [5:Мтф. 12:35].

Тюрьма, как известно, – место для насильственного исправления людей, преступивших законы. Но закон не спасает, - спасает Благодать. Артем Горяинов – «плотский» человек, поэтому при побеге из Соловков он склоняет слово «плоть», чтобы успокоиться и прийти в себя.

В снах он прячется в утробе матери, понимая под утробой живот, розовый мешок для плода.

А концептум слова «утроба», как говорится в «Словаре русской ментальности», это «плотское средоточие жизненных сил, внутренняя, скрытая, глубинная сущность (сердце), вместилище чувств; характеристика личности («волк по утробе вор, а человек от зависти») Общеславянское слово «нутро», «внутренности»; древнерусское – сердце, а затем «утроба – подсознание» [3:Т2, 442].

Таким образом, можно констатировать, что концептум слова ХОЛОД и его коннотации холодок, холодать, мерзнуть, мороз, мразь, мерзость используются в романе в точном древнеславянском смысле, а концептум УТРОБА изменяется, и смысл его примитивизируется, становится синонимом «чрева» как внутреннего физиологического («от чрева матери моей»), а это отражает изменения в духовном мире русского человека, ведь «Ментальность есть естественное мировоззрение в категориях и формах родного языка, в процессе познания соединяющее их телесные данные, духовные и волевые качества национального характера в типических его проявлениях 3:Т2, 531].

В духовной литературе утроба – это внутренний мир человека. В молитвах говорится: «Дух нрав обнови в утробе моей, Господи Человеколюбче», «Богу благоутробному принеси» [Православный молитвослов 2013: 21].

В этом же издании сказано, что слово «Благоутробен» означает «милосерден, добр» [б: 429].

В романе «Обитель» происходит семантический сдвиг концепта МОНАСТЫРЬ. В массовом религиозном сознании монастырь всегда выступал прообразом «Небесного Иерусалима», в который, согласно «Откровению Иоанна Богослова», не войдет ничто нечистое и никто, преданный мерзости и лжи» [7:] Но в послереволюционное время Соловецкий монастырь превратили в антимонастырь, что доказывается введением Захаром Прилепиным в текст романа большого количества коннотаций концепта ХОЛОД, означающего по сути одно – «утробный холод», т.е. «оскудение» любви в сердце человека.

Список цитируемой литературы:

1. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык // И.С. Скоропанова – СПб.: Невский простор, 2001. – 416 с.
2. Прилепин Захар Обитель: роман. // З. Прилепин – М.: АСТ: Под. Ред. Елены Шубиной, 2015. – 746 с.
3. Колесов, В.В. Словарь русской ментальности В 2Т. // В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов – СПб.: «Златоуст», 2014.
4. Книга пророка Даниила // Православная энциклопедия «Азбука веры», [rusbible.ru † Библия] // [Электронный ресурс] URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Dan>.
5. Евангелие по Матфею // Православная энциклопедия «Азбука веры», [rusbible.ru † Библия] // [Электронный ресурс] URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Mt.1>
6. Православный молитвослов. – М.: ОЛМА Медиа-групп, 2013. – 448 с.
7. Сухих, О.С. Роман З. Прилепина «Обитель»: поэтика художественного эксперимента // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. №1.- С. 294 – 304.

Popova Irina Mikhaelovna,
Doctor of Philology, professor
Tambov state technical university
Tambov
kafruss@mail.ru
Зандер Evgeny Adam,
candidate of philological sciences, associate professor Мангейм, Federal
republic of Germany

"Uterine cold" in the art system of the novel of Zakhar Prilepin "Monastery". Semantic shift of a kontseptum of words.

Summary: In article dynamics of a concept COLD in the parties of his rapprochement with a concept the WOMB is analyzed.

Key words: conceptum, image, symbol, concept, historical connotations.