

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Тамбовский государственный технический университет»

На правах рукописи

Васюкова Марина Валентиновна

**ХУДОЖЕСТВЕННО-АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ МОТИВНОЙ
СТРУКТУРЫ РОМАНОВ Л.Е.УЛИЦКОЙ 2010-Х ГОДОВ**

10.01.01 – русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор Попова И.М.

Тамбов – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИХ МОТИВОВ В РОМАНАХ Л.Е. УЛИЦКОЙ 2010-Х ГОДОВ (ИРОНИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ И СИМВОЛИЧЕСКАЯ ДЕТАЛИЗАЦИЯ).....	16
1.1 Теоретический аспект основной проблемы диссертации.....	16
1.2 Антиномическая бинарность мотивов «имаго» – «детскость» в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».....	29
1.3 Иронические приемы воплощения мотива «противостояние» в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».....	48
1.4 Мотив «бегство» в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» Л.Е. Улицкой. Роль художественной детали.....	72
ВЫВОДЫ ПО I ГЛАВЕ.....	96
ГЛАВА 2. АВТОРСКАЯ НЕОМИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РОМАНАХ Л.Е. УЛИЦКОЙ 2010-Х ГОДОВ	100
2.1 Неомифопоэтическая составляющая романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов. Хтонические мотивы.....	100
2.2 Концептуальность тотемной и антитотемной зоосимволики. Мифологический мотив связи природного и человеческого в романах Л.Е. Улицкой.....	122
2.3 Бинарная оппозиция «любовь – ненависть» как сквозной мифопоэтический лейтмотив романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов.....	154
ВЫВОДЫ ПО II ГЛАВЕ.....	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	189

ВВЕДЕНИЕ

Проза Л.Е. Улицкой занимает прочное место в современной русской литературе. Интерес к творчеству Людмилы Евгеньевны не ослабевает и в XXI веке, а только усиливается как в России, так и за рубежами нашей страны. Возможно, это связано с востребованностью эстетических и нравственных ценностей неосентиментальных и неореалистических тенденций, которые стали популярными в литературном процессе современности в связи с постепенным уходом из него постмодернистских тенденций.

Подобные тенденции читателей и литературоведов открывают продуктивные возможности изучения и интерпретации новых романов современного писателя в перспективе осмысления художественно-аксиологического содержания произведений «Зеленый шатер» (2011) и «Лестница Якова» (2015).

Начиная с выхода первого рассказа Л.Е. Улицкой, вошедшего затем в сборник «Бедные родственники» (1994), и особенно после появления повести «Сонечка» (1992), творчество Л.Е. Улицкой привлекает внимание критиков и литературоведов, получает высокую оценку и признание профессионалов. Писатель входит в списки номинантов Букеровской премии (2001), «Большая книга» (2007, 2016). Произведения Л.Е. Улицкой публикуются во многих странах и переведены на более чем двадцать языков мира.

Проза современного писателя 1980 – 1990-х годов является объектом исследования в различных аспектах, но более яркие работы написаны об особенностях мифопоэтики в ранней прозе писательницы Побивайло О.И. [Побивайло, 2009], Бычковым Д.М. [Бычков, 2011]; о специфике повествовательных стратегий автора писали Григорь С.А. [Григорь, 2012], Богданова О.В. [Богданова, 2014] и Ковтун Н.В. [Ковтун, 2013].

В диссертации Э.В. Лариевой «Концепция семейственности и средств ее художественного воплощения в прозе Л.Е. Улицкой» [Лариева, 2009] подчеркивается главенство мифологического подтекста как ведущего

художественного приема при создании образов «семейных» и «несемейных» героев. Собственно мифологизация образов «семейных» героев идет от христианских мотивов о праведничестве, взятых у Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.С. Пушкина, А.И. Солженицына, И.С. Тургенева и укорененных в христианской культурной традиции. А бессемейные герои мифологизируются как инфернальные типы с опорой на архаичную мифопоэтику.

Внимание Э.В. Лариевой направлено на изучение мифологического хронотопа, приобретающего значение «аксиологической пустоши», которая хранит память бессемейного сознания и мироустройства» (Яся в повести «Сонечка», Тома Полосухина в романе «Казус Кукоцкого», Аля Тогусова в романе «Искренне ваш Шурик» и Валерий Бутонов в романе «Медея и ее дети») [Лариева, 2009, с. 10]. По мнению исследователя, создание этих образов сопровождается демонологизацией персонажей, соотносением их с «нижним миром», Аидом.

Интересна диссертация Т.А. Скоковой «Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма» [Скокова, 2010], в которой рассмотрено соотношение двух художественных систем в творчестве Л.Е. Улицкой 1970 – 1980-х годов: русского постмодернизма и русской классической литературы; установлен диалог постмодернистских приемов с литературной мифопоэтикой А.П. Чехова; определены черты мифологического бестиария в прозе Л.Е. Улицкой 1980 – начала 1990-х годов.

Особую значимость приобретают, по нашему убеждению, статьи О.В. Богдановой и Н.В. Ковтун о повести «Сонечка» и романе «Медея и ее дети», в которых доказывается, что писательница создает свои произведения как многоуровневую систему, которую можно трактовать, как различные категории сложности: от поверхностного восприятия сюжета до глубокого понимания кодов, архетипов, открывающихся только посвященным. Роман «Медея и ее дети» как метатекст, по мнению исследователей, содержит отсылки к мифологическим мотивам, к сюжетам мировой классики, которые и нужно изучить с целью

нахождения следов «первосмысла, первосценария, предложенного человечеству Творцом» [Богданова, Ковтун, 2014, с. 14].

Исследователь Лю На выявляла специфику сборника «Люди нашего царя», в который включены рассказы и повести Л.Е. Улицкой, содержащие следы мифопоэтических построений автора (например, рождественские литературные мифы) [Лю На, 2009].

И.А. Жаворонок в своей работе устанавливала значимость художественных деталей в произведениях изучаемого нами автора, обнаруживая в них мифопоэтический смысл [Жаворонок, 2012].

Защищенная в 2017 году диссертация Вуколовой В.С. на тему: «Литературоцентричность прозы Людмилы Евгеньевны Улицкой (интертекстуальный аспект)» посвящена анализу библейских и литературных интертекстов в произведениях 1980 – 2010-х годов.

Изучая такие прецедентные феномены как «глухонемость», «ворованный воздух», «кольцо жизни», «лестница Якова», «золотой / зеленый чертог» и других исследователь продемонстрировал, что в ходе творческой эволюции Л.Е. Улицкая в своих произведениях выстраивала особую концепцию истории России, основанную на символично-метафорическом видении событий. Диссертант констатирует, что прямые прецедентные феномены, взятые из литературных текстов, становятся у современного писателя символами разных эпох (речь идет о знаках-сигналах «убогая правда», «железный рыцарь», «панцирь лжи», «священный мусор» и других) [Вуколова, 2017, с. 8]. Однако в работе В.С. Вуколовой не было показано, как оригинально в художественном плане воплощаются в прозе Л.Е. Улицкой социально-философские мотивы, как символика становится мифопоэтикой, формируя мономифы и авторские мифы на разных уровнях художественного текста на метафорическом, образном, символическом, сюжетно-фабульном уровнях, что стало объектом исследования и доказательства в нашей работе.

Естественно, что за пределами внимания исследователей остались многие проблемы, поставленные в недавно появившихся романах Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» и «Лестница Якова». Эти произведения, разные по жанровым установкам и многоаспектные по тематике, продолжают и углубляют основные творческие тенденции автора в области проблематики и мотивного содержания, в которых концептуальную и функциональную значимость имеет мифопоэтика и ироническая символическая художественная деталь. Эстетическая структура этих произведений создается с помощью оригинальной повествовательной стратегии, включающей мифопоэтические и иронические средства поэтики.

Актуальность и значимость диссертационного исследования связана с тем, что проза Л.Е. Улицкой в настоящее время, во втором десятилетии XXI века, по-прежнему востребована и вызывает у читателей всеобщее признание, а у исследователей научный интерес. В связи с этим возникает необходимость определить особенности сложной повествовательной стратегии автора: выявить место авторской, насыщенной глубокими смыслами и ироническим подтекстом символики и мифопоэтики в недавно появившихся и еще недостаточно изученных романах писателя, исследование которых составляет одно из приоритетных направлений современного литературоведения.

Диссертация написана **на материале** романов «Зеленый шатер» (2011) и «Лестница Якова» (2015) в сопоставлении с более ранними произведениями Л.Е. Улицкой и с учетом контекста предшествующей и новейшей русской литературы в целом.

Объектом исследования стали новые романы Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» в контексте ее творчества.

Предметом изучения становится художественно-аксиологический аспект мотивного содержания романов писателя указанного периода, а именно: выявление единства социально-философской и мифопоэтической мотивной и лейтмотивной структуры романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов.

Целью исследования является исследование и определение способов художественной репрезентации социально-философских и мифопоэтических мотивов, выявление авторской аксиологии в избранных для изучения произведениях Л.Е. Улицкой, а также установление их значимости для художественного мира современного автора.

Сформулированной выше целью определяются и **задачи исследования:**

1. Выявить функциональность слияния в едином бинарном мотиве двух понятий: «имаго» и «детскость» при решении проблемы ментального смысла бытия, поставленной в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

2. Определить смысл и форму воплощения автором социально-философского мотива диссидентства с помощью целого спектра иронических приемов (при общем драматическом пафосе повествования) в изучаемых произведениях.

3. Обозначить функциональную и ценностную значимость художественных символических деталей в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» в сквозных мотивах «противостояние» – «бегство», входящих в один лейтмотив.

4. Рассмотреть способы авторского мифомоделирования; определить смысл введения мифопоэтических мотивов в прозе 2010-х годов, выявить их специфику, показать их динамику и содержание в названных выше прозаических произведениях Л.Е. Улицкой.

5. Выявить функциональность тотемных мифопоэтических зоообразов в новейшей прозе Л.Е. Улицкой, определить их место в авторской мотивной структуре художественного текста.

6. Определить способы репрезентации хтонических авторских мифов и бинарного неомифопоэтического лейтмотива «любовь – ненависть» в романах Л.Е. Улицкой как идейного стержня художественного мира писателя.

Научная новизна диссертационной работы определяется тем, что впервые на материале новых романов современного писателя («Зеленый шатер» и «Лестница Якова») рассмотрено мотивное и лейтмотивное содержание

изучаемых произведений, выявляющее специфику аксиологии социально-философского и мифопоэтического содержания романов; определены параметры социально-философского содержания и неомифологических архетипов писателя, восходящих к ментальной составляющей творчества писателя и участвующих в авторском миромоделировании; выявлена роль хтонических образов, тотемных зоообразов и бинарного лейтмотива «любви – ненависти» в романах Л.Е. Улицкой.

Методологическую основу диссертации составляют научные труды теоретиков и специалистов в области истории русской литературы и исследования поэтического и эстетического аспектов художественного текста – М.М. Бахтина, А.И. Веселовского, В.Е. Ветловской, Б.М. Гаспарова, Ю.М. Лотмана, В.Я. Проппа, И.В. Силантьева, Н.Д. Тмарченко, В.В. Томашевского, В.И. Тюпы, В.Е. Хализева, Л.Н. Целковой и других; в русле мифопоэтики – Е.М. Мелетинского, А.Ф. Лосева, В.Н. Топорова, О.М. Фрейденберг и других.

В области художественной интерпретации текстов Л.Е. Улицкой учитываются исследования М.П. Абашевой, О.В. Богдановой, Н.В. Ковтун, Т.М. Колядич, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, И.М. Поповой, И. Тиминой, а также С.А. Григорь, И.А. Жаворонок, Э.В. Лариевой, Лю На, Т.А. Новоселовой, О.И. Побивайло, Вуколовой В.С. и других.

Основными методами исследования являются типологический, структуральный, типологический и мотивный; мифопоэтический и структурно-семантический методы в совокупности, ориентированные на выявление художественно-аксиологического содержания произведений.

Теоретическая значимость диссертационной работы состоит в уточнении (на материале романов современного писателя) теоретических аспектов терминов «иронический подтекст», «драматизация повествования», «символическая деталь», «мотивная структура», «лейтмотив», «мотив», «мифопоэтика», «неомиф», «авторский миф», «неомифологический мотив» как компонентов

структуры в системе художественного повествования, обладающих особой значимостью в формировании основной идеи произведения и в выявлении особенностей художественного творчества начала XXI века.

Практическое значение работы. Основные положения диссертационного исследования нашли применение на лекциях, спецкурсах и семинарах по новейшей русской литературе и в практике вузовского преподавания русской литературы, а также в спецкурсах для магистрантов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Художественно-аксиологическое содержание романов 2010-х годов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» ярко отражено в мотивно-лейтмотивной структуре этих произведений, в которой можно выделить социально-философские мотивы (мотив «имаго» – «детскость», мотив «противостояние», бинарный мотив «бегство»), воплощенные с помощью иронической и символической детализации, и мифопоэтические мотивы (хтонические мотивы, мотив «природное – человеческое» (зоосимволика) и неомифологический лейтмотив «любовь – ненависть»), различными художественно-поэтическими средствами воплощающими проблематику этих произведений.

2. Сквозной для всей прозы Людмилы Улицкой мотив «спасительной детскости», восходящей к Евангелию, в романе «Зеленый шатер» усложняется биологическим термином «имаго», несущим смысл «взрослость», «социальная ответственность», что вызывает некоторую усложненность и противоречивость трактовок образа протагониста Михея Меламида (роман «Зеленый шатер»), считавшего себя недостижимым «имаго», но повествователем явно аксиологически ориентированным на образы князя Мышкина Ф.М. Достоевского и даже сопоставлений с образом Иисуса Христа. В «Лестнице Якова» протагонист Яков Осецкий наделен не только чертами «спасительной детскости», но и признаками «нового» праведничества (чистота сердца, всепрощение, незлобивость).

3. Сюжетообразующая проблема диссидентства воплощена в «Зеленом шатре» посредством функционирования двух взаимосвязанных составляющих:

мотива «противостояние» и мотива «бегство», которые репрезентируются автором разными художественными средствами: первый – тотальным ироническим подтекстом; второй – символикой художественной детали, что, очевидно, связано с основной авторской идеей: показать многомерность проблемы диссидентства в России, смягчив ее драматизм.

4. Широко представленный в романе «Зеленый шатер» бинарный мотив бегства аксиологически и хронологически подразделяется на два вида: внутреннее – бегство (в «глубинку» России) и внешнее (эмиграция). Первый вид, по мысли автора, является путем к познанию своих историко-аксиологических корней и ведет к истинной свободе (художник Муратов, Ольга, отец Никодим); а второй оказывается дорогой в никуда, погоней за мнимыми западными ценностями, ведущей к духовной, а часто и к физической гибели (Илья Брянский, профессор Винберг, Саня Стеклов, Лиза, поэт Бродский).

5. Социально-философская проблематика в прозе Л.Е. Улицкой 2010-х годов воплощается через единый мотивный комплекс, в котором преобладают иронический подтекст, символизация художественных деталей и неомифологизация текста, которая базируется одновременно и на архаичной мифологии (на хтонических древнегреческих мифах), и на ветхозаветной библейской мифологии; и на основе славянской мифологии (на тотемных неомифах), и на литературных мифах поэтов Серебряного века. Для романа Людмилы Улицкой «Лестница Якова» особенно актуальны мономифы, созданные на основе литературных мифов о богинях судеб В.Я. Брюсова. Также для этого романа характерна мифопоэтика русской и мировой классической литературы: неомифологические интерпретации таких произведений, как «Король Лир» В. Шекспира, «Кармен» Проспера Мериме, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Три сестры» А.П. Чехова и других.

6. Единство социально-философского (иронического, символического) и неомифологического подтекстов в мотивно-лейтмотивной структуре позволяет

Людмиле Улицкой создать в прозе 2010-х годов многоаспектную модель мира, впитавшую характерные черты новейшей элитарной литературы и беллетристики.

Апробация диссертации. Результаты исследования апробированы на III и IV Международных научно-практических интернет-конференциях «Проблемы современной филологии» (г. Тамбов, май 2014 года и октябрь 2016 года) в ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный технический университет»; на XV Международной юбилейной конференции «Брюсовские чтения – 2016», посвященной 100-летию издания антологии «Поэзия Армении» (6 – 9 октября, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения).

Структура работы: диссертационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, примечаний и списка литературы.

Во **Введении** формулируется актуальность заявленной проблемы, определяется научная новизна диссертации, описывается методологическая база исследования, определяются цели, задачи и основные методы исследования, перечисляются основные положения работы, выносимые на защиту.

Первая глава «Художественные приемы воплощения социально-философских мотивов в романах Л.Е. Улицкой 2010-х годов (иронический подтекст и символическая детализация)» состоит из четырех параграфов.

В параграфе 1.1. «Теоретический аспект основной проблемы диссертации» специально представлена, определена и уточнена терминология, используемая в диссертационной работе, в том числе уточняется и обосновывается теоретическая значимость исследования на основе мотивного содержания романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов.

В параграфе 1.2. «Антиномическая бинарность мотивов “имаго” – “детскость” в романах “Зеленый шатер” и “Лестница Якова”» доказываемая, что биологический термин «имаго» и две его стадии: «неотения» и метаморфоз, означающие разные стадии взросления, разрабатываемый в романе «Зеленый шатер» по отношению к Михе Меламиду на равных с евангельским концептом

«детскость», призваны усилить ощущение сложности поиска смысла бытия современным человеком.

Мотив «детскость» в романе «Лестница Якова» получает развитие: наряду с использованием его Евангельского смысла «спасительная детскость» (незлобивость, чистота сердца) по отношению к образу медсестры Аси Смолкиной и Якова Осецкого, детскость одновременно понимается в этом произведении и как инфантильность (Витася, Юрик, Маруся).

Сложность воплощения мотива «имаго» – «детскость» связана с динамикой мировоззрения автора-повествователя, настойчиво ищущего вместе со своими героями ответ на вопрос об истинном смысле бытия.

Параграф 1.3. «Иронические приемы воплощения мотива «противостояния» в романах “Зеленый шатер” и “Лестница Якова”» посвящен выявлению и осмыслению спектра иронических приемов, используемых для репрезентации мотива диссидентства (который является драматическим и даже иногда трагическим по существу). Использование иронии, каламбуров, антитезы, юмора, сарказма, словесной игры, анекдотичных ситуаций, травестирования и других приемов комизма, по нашему убеждению, связано с желанием автора усилить драматическую проблему противостояния легким иронизированием, «разбавить» юмором трагизм описания судеб тех, кто противостоял тоталитарной системе.

Завершающая часть первой главы диссертации «Мотив “бегства” в романах “Зеленый шатер” и “Лестница Якова” Л.Е. Улицкой. Роль художественной детали» посвящена анализу символики детализации при воссоздании мотива “бегства” в новых произведениях Л.Е. Улицкой.

Выявляя аксиологические доминанты авторского восприятия, автор диссертации обращает внимание на системность художественных деталей. В романе «Зеленый шатер» для репрезентации бинарности мотива «бегства» современный писатель использует разнообразную символику детализации повествования: вещные, обстановочные, интермедийные, пейзажные и

художественные детали. Например, варианты пейзажной детали (пронзительный ветер, снег, лед, холод в теплой по климату Швеции) символизирует ностальгию Сани и Лизы по родине, свидетельствует о ностальгии и желании вернуться в Россию (образ Чистых прудов). Такие «знаковые» детали, как «тень», «мираж», «ночь» и многие другие говорят о трагичности судьбы беглецов, вынужденно покинувших родину ради свободы творчества в романе «Лестница Якова».

Во второй главе «Авторская неомифологическая модель мира в романах Л.Е. Улицкой 2010-х годов» представлены три параграфа.

В параграфе 2.1. «Мифопоэтическая составляющая романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов. Хтонические мотивы» анализируются авторские мономифы, созданные на основе архаичной хтонической мифологии и литературной неомифологии, варьируемой в произведениях русской и мировой классики, по-новому интерпретированной в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

В романе «Зеленый шатер» главенствуют мифы о зеленом шатре – золотом чертоге, связывающем земное и небесное; миф о лабиринте как блуждании по жизненной стезе в поисках смысла бытия; о Минотавре как силе труднопобедимого зла; о царстве теней Аида как загробном существовании человека и возмездии его за земную жизнь; о похищении Европы как непобедимой власти земной и божественной любви. Все мифологические мотивы выполняют функции выражения авторского сознания и характеристики образов.

Для романа «Лестница Якова» актуальны как языческие мифы (о богинях судьбы Мойрах, например), так и христианские мифы (о полученном Яковым во сне пророчестве в виде лестницы с неба). В некоторых мономифах Людмилы Улицкой просматривается рецепция на поэзию В.Я. Брюсова. В целом мифопоэтика современного писателя призвана устремлять повествование от настоящего к прошлому и будущему, устанавливая таким образом вертикаль изображаемых реальных событий от временного к вечности.

Параграф 2.2. «Концептуальность тотемной и антитотемной зоосимволики. Мифологический мотив связи природного и человеческого в романах Л.Е.

Улицкой» посвящен выявлению функциональности зообразов, используемых Людмилой Улицкой в традиционных культурных коннотациях с учетом общего культурного кода древней тотемной мифологии.

Зоообразы используются автором как словесные знаковые опорные мифологические концепты. В «Зеленом шатре» показателен образ собаки как эмблемы преданности. Здесь собака Гера выполняет роль спасительного прародителя, а не просто друга, что доказывается системой деталей.

В этом разделе диссертации рассмотрены также мифопоэтические смыслы образов птиц, сидящих на верхних ветвях Мирового дерева, имеющих социальную окраску в неомифе Людмилы Улицкой в «Зеленом шатре». В романе «Лестница Якова» представлен неомиф о кровожадных птицах-гарпиях, которые олицетворяют отношения Тенгиза и его жены Нателлы.

Проводится сопоставительный анализ тотемных зоообразов произведений Людмилы Улицкой и Захара Прилепина и делается вывод, что традиционные, тотемные и с течением веков утерявшие осознание прародительской тотемности животные в прозе этих авторов выполняют множество функций, формируя мотивную систему произведения.

В последнем разделе второй главы, в параграфе 2.3. «Бинарная оппозиция “любовь-ненависть” как сквозной мифопоэтический лейтмотив романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов» утверждается, что сквозной для всей прозы лейтмотив любви у Л.Е. Улицкой многоаспектен и строится на литературно-мифопоэтической основе.

В основу концепции лейтмотива любви положено древнегреческое представление о двух типах любви – Божественной и Земной, символами которых были Афродита Небесная (Урания) и Афродита всенародная (Пандемос).

Античная мифопоэтика, варьируемая автором в художественной системе романа, исчерпывается не только образами Афродиты, но и Пигмалиона и Галатеи, наделяется Улицкой христианскими смыслами, которые в романе

«Зеленый шатер» выходят на первое место (аллюзия на Петра и Февронию Муромских).

Выявление неомифологических вкраплений авторских вариантов неомифов о Яриле и Чуре – славянских богов любви в художественном тексте – позволяет раскрыть подлинный замысел произведений Людмилы Улицкой, который обычно состоит в установлении связи между древними эпохами и современностью, заставляет задуматься о необходимом совершенствовании любви, увеличения в ней духовного потенциала, превращения ее в небесную (по древнегреческой мифологии) или милосердную (по христианским представлениям).

В конце работы следуют выводы по всему исследованию.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИХ МОТИВОВ В РОМАНАХ Л.Е. УЛИЦКОЙ 2010-Х ГОДОВ (ИРОНИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ И СИМВОЛИЧЕСКАЯ ДЕТАЛИЗАЦИЯ)

1.1. Теоретический аспект основной проблемы диссертации

Прежде чем приступать к изложению материала диссертации, необходимо определить и уточнить терминологию, используемую в данной работе.

Художественно-аксиологическое содержание произведений Л.Е. Улицкой воплощается, прежде всего, через сложную, но стройную лейтмотивно-мотивную структуру.

Термин «мотив» определяется в литературоведении в узком и широком аспектах этого слова. Под мотивом многие ученые подразумевают «мыслительную модель», повторяющуюся в одинаковых ситуациях или внутри одного произведения, или различных произведениях одного жанра. Так, Ю.Б. Борев считает, что мотивом можно назвать главную внутреннюю «мыслительно-эмоциональную линию развития произведения, повторяющиеся элементы сюжетно-тематического единства, скрепленные определенной эмоциональной окрашенностью» [Борев, 2003, с. 256]. Выделяя содержащие основные архетипы фольклорные мотивы, теоретик определял «мотив» как слово, словосочетание, ситуацию, предмет или идею, повторяющееся в одном или нескольких произведениях. Чаще всего термином «мотив» обозначается ситуация, повторяющаяся в различных литературных произведениях. Вместе с тем, по мнению литературоведа, «мотив возникает и внутри отдельного произведения как повторение, способствующее целостности произведения» [Борев, 2003, с. 257].

Мотивом может быть тема, образ, которые содержат элементы символизации и развиваются динамически в произведении.

Ю.Б. Борев указывает: «Мотив – основное психологическое или образное зерно, которое лежит в основе каждого художественного произведения». Главный мотив произведения всегда совпадает с темой. Например, основной мотив и тема романа «Война и мир» Л. Толстого – исторический рок. В романе одновременно развиваются другие побочные мотивы, часто лишь отдаленно связанные с темой (мотив правды коллективного сознания – Пьер и Каратаев). «Совокупность мотивов произведения образует его сюжет» [Борев, 2003, с. 257].

Мотив, как понятие сюжетологии, глубоко и всесторонне рассматривается в «Теории литературы» Н.Д. Тамарченко. Литературовед определяет это понятие как «любой элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости, то есть своего устойчивого, утвердившегося значения» [Тамарченко, 2008, с. 193]. Поясняя данное определение, исследователь обращается к роману «Отцы и дети», указывая, что события спора (идеологических дискуссий) и поединка (дуэли) являются вариантами-мотивами одного конфликта, причем его общее значение – вражда – также является мотивом.

В.Е. Хализев акцентировал повышенную значимость и семантическую насыщенность мотива, его причастность к идее произведения, его концепции. Исследователь называет следующие отличительные свойства мотива: 1. Сферу мотива, по мысли теоретика литературы, составляют части произведения, которые надо ощущать, «распознавать чуткому читателю и литературоведу-аналитику». 2. В.Е. Хализев отмечает, что «важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочно» [Хализев, 2002, с. 301-302].

И.В. Силантьев приводит в своих работах широкий диапазон смыслов термина «мотив» как явления художественной словесности [Силантьев, 2004, с. 18].

Мотив, по определению ученого, – это «обобщенная форма семантически подобных событий, взятых в рамках определенной повествовательной традиции

фольклора или литературы. В центре семантической структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий повествования» [Силантьев, 2004, с. 191]. Таким образом, «мотив погони», например, или «мотив поединка» в разных произведениях выражены в виде определенных событий погони или поединка конкретных персонажей (героев) в конкретных обстоятельствах. Ученый рассматривал также отношение мотива к хронотопу, к повествовательной теме, к проблематике произведения, к мифу, к лейтмотиву.

Разграничивая сравнение «мотива» и «лейтмотива», И.В. Силантьев подчеркивал, что соотношение мотива и лейтмотива имеет принципиальное значение. Эти понятия противоположны с точки зрения критерия повторяемости. Признаком лейтмотива является его повторяемость за рамками одного произведения. Если мотив приобретает ведущий характер в конкретном произведении, он может выступать в качестве лейтмотива [Силантьев, 2004, с. 191].

Лейтмотив в прозе Людмилы Улицкой всегда определяет ведущий характер произведения.

Особенности мифологических мотивов глубоко раскрыты в трудах О.М. Фрейденберг. По мнению исследователя, любой мифологический сюжет представляет собой «систему развернутых в словесное действие метафор», которые, в свою очередь, являются «системой иносказаний основного образа». Словесно выраженный, развернутый образ «уже подвержен известной интерпретации; выражение есть облечение в форму, передача, транскрипция, следовательно, уже известная иносказательность» [Фрейденберг, 1997, с. 223-225].

Теоретики литературы выделяют мотивы, характерные для различных типов и видов литературных произведений: лирические, эпические, драматические, индивидуальные, специфичные для отдельного произведения.

Таким образом, можно подытожить, что «мотив – это любая единица сюжета (или фабулы), взятая в аспекте ее повторяемости, типичности, то есть имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения» [Тамарченко, 2008, т.1, с. 198].

Следует отметить, что мотив так тесно связан с темой произведения, что сама тема часто представляет собой главный мотив, который иногда выносится в название произведения.

Н.Д. Тамарченко отмечает «трехслойность» мотивной структуры сюжета: мотивы, данные в традиционном словесном выражении, воспринимаемые как знаки, обозначающие другие мотивы, имеющие более абстрактное, логически устанавливаемое значение. Таким образом, первый тип мотивов (традиционные словесные формулы или знаки) входит в конву текста, «которая направляет воображение читателя, но от него не зависит», второй тип мотивов («функции») является результатом «сотворчества читателя с создателем текста и принадлежат они не тексту, а миру героя, а именно: структуре сюжета» [Тамарченко, 2008, т.1, с. 197].

Ученый выделил «схемообразующие мотивы», их внутренний связанный комплекс, в котором проявляется «жанровая сюжетная схема» [Тамарченко, 2008, т.1, с. 200].

Важным для нас является и определение мотива, данное А.Н. Николюкиным в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», в котором говорится об особой роли как лейтмотива (ведущего мотива), так и мотива в организации второго смысла произведения, подтекста, «подводного течения произведения, которые позволяют выявить концептуальный смысл произведения и объективно выявить авторскую интенцию» [Николюкин, 2001, с. 594].

Таким образом, мы убедились, что термин «мотив» в литературоведении трактуют достаточно неоднозначно, и считаем себя вправе согласиться с В.Е.

Хализевым, заявившим по этому поводу, что «остаются самоочевидными неотъемлемая значимость и подлинная актуальность этого термина, который фиксирует реально (объективно) существующую грань литературных произведений» [Хализев, 2002, с. 302].

Тем не менее, нам ближе понимание термина «мотив», данное В.Е. Шабалдиной, согласно которому мотив – это «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста», прослеживающийся как в отдельных произведениях писателя, так и в контексте всего его творчества, «а также любого литературного направления или литературы всей эпохи» [Шабалдина, 2013, с. 176]. Именно это определение будет использоваться в диссертации.

Под мотивной структурой произведения в настоящем исследовании мы понимаем важный архетипический конструкт, определяющий главную идею произведения, в который входят сюжет и система образов, скрепленные системой основных мотивов и лейтмотивов.

В романах Л.Е. Улицкой 2010-х годов в мотивную структуру входят социально-философские мотивы и лейтмотивы, которые воплощаются с помощью иронического подтекста и символических деталей, а также неомифологическая мотивная составляющая, поэтому необходимо уточнить соответствующую терминологию.

Мифопоэтика – это важная часть поэтики художественного произведения, изучающая способы художественного освоения и трактовки писателями древних мифов и мифологических образов.

При этом мы различаем понятия «собственно мифа» и «литературного мифа». «Литературный миф» – это традиционный состав устойчивых форм мифопоэтики, входящих в единое культурное пространство [Осипова, 2000, с. 178].

Литературные мифы не только могут создавать универсальные образы, но и имеют возможность повторяться и варьироваться в новом контексте с

сохранением семантического ядра, что и позволяет структурировать «литературный миф». Современное литературоведение изучает мифопоэтические аспекты именно литературного мифа, художественность которого создана на основе литературных произведений, включающих трактовку и литературную переработку мифа.

В произведениях Л.Е. Улицкой постоянно происходит обращение к литературным мифам классиков русской литературы, использовавших мифопоэтические элементы и архетипы. «Литературный миф» – это новая интерпретация, основанная на неомифологизме предшествующего писателя.

Архетипы понимаются как арсенал важных образов и сюжетов, входящих в мировую мифологию. Употребляя термин «мифологизм», Ю. Лотман и Б. Успенский отмечали, что внедрение мифа в литературный текст характерно для всей мировой литературы и культуры в целом. Ученые выделили бессознательное и осознанное мифологизирование. В литературе XX века мифопоэтическое воздействие расширилось, и даже появился новый жанр – неомифологический роман. Мифологизм получил развитие не только как художественный прием, но и как отражение социального мироощущения. Так, в монографии «Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции» Я.В. Солдаткина отмечает, что мифопоэтика акцентирует внимание прежде всего на общечеловеческом смысле изображаемого, исследователь рассматривает мифопоэтику эпической прозы как часть «общелитературного процесса эволюции отечественной словесности в XX веке» [Солдаткина, 2009, с. 6].

Под термином «мифопоэтика» ученым, опирающимся на определение мифа Е.М. Мелетинского, понимается миф как «одна из категорий человеческого бытия», как «принципиальная составляющая человеческого мышления» и как «одна из определяющих норм для жизни социума» [Солдаткина, 2009, с. 6].

Я.В. Солдаткина подчеркивает, что особенностью воплощения мифопоэтики в художественном тексте является «сознательное обращение

авторов к тем или иным образам, сюжетам, художественным приемам мифологического гене́за, подвергающимся творческому переосмыслению и, соответственно, перемещающимся из мифологической – в мифопоэтическую сферу», и «становящимся частью поэтики художественного произведения» [Солдаткина, 2009, с. 8]. Автор рассматривает мифопоэтику как «составную часть поэтики произведения, изучающую мифологические образы, мотивы, аллюзии и реминисценции, реализованные в тексте произведения, а также создаваемые авторами новые мифологемы – и, шире, новые мифы («художественный мифологизм», «неомифологизм»). Для нашей работы именно данный аспект мифопоэтики – художественное преобразование исходного мифологического материала в мифопоэтические элементы авторского текста – представляется наиболее значимым, поскольку именно в нем мифопоэтика демонстрирует способность к глобальным обобщениям на содержательном и проблемном уровне произведения» [Солдаткина, 2009, с. 9].

В конце XX столетия появляется новый термин для обозначения мифологизации художественного текста. С.М. Телегин ввел термин «мифореставрация», который означает: а) включение в текст элементов мифосознания; б) действие законов мифотворчества; в) создание мифомотивов и интерпретации мифосюжетов [Телегин, 1994, с. 128].

В творчестве Л.Е. Улицкой наиболее распространенным является создание собственной системы литературных мифов и использование отдельных древних «смыслообразов». Это приводит к аллегорическому толкованию мифа, к желанию автора восстановить «коллективный порядок» в мире. Это и прием, и мироощущение одновременно. Любой миф является своеобразным источником опыта человечества, обращение к которому означает попытку привести реальность к общему знаменателю, отраженному в древних мифах.

Понятие «мифопоэтика» определяется современным литературоведением как процесс мифологизации факторов социально-исторического плана и возведение в мифологический статус литературных героев. Мифопоэтические

аспекты романов Л.Е. Улицкой являются способом авторского мифотворчества, состоящего в слиянии мифологического и социально-исторического в литературном содержании произведений, что и стало объектом нашего исследования во второй главе диссертации.

Справедливо утверждение Я.В. Солдаткиной о том, что литературные по своему происхождению различные аллюзии обретают в романе статус «культурного мифа», который «во-первых, вписывает события романа в общекультурный контекст российской жизни последних столетий; во-вторых, способствует воссозданию духовного портрета поколений; в-третьих, соотносит революционную эпоху с общеевропейским и общемировым культурно-философским развитием» [Солдаткина, 2011, с. 119].

При анализе прозы Л.Е. Улицкой мы используем определение мифа, данное А. Косаревым. Оно указывает на то, что в мифе сосуществуют три реальности: эмпирическая, метафизическая, трансцендентная [Косарев, 2000, с. 156-159].

Кроме того, в диссертацию включен термин «авторский миф». «Авторский миф» – это синоним термина «литературный миф», обозначающий сюжетные ситуации, образы и мотивы литературных произведений, которые были структурно-содержательной доминантой предшествующих авторов и подверглись своеобразному варьированию в произведениях нового автора.

Современное определение мифа подчеркивает, что миф – это важный знак и своеобразный шифр культуры, содержащий новые варианты и порождающий новые культурные смыслы на уровне текста, художественного образа, мотива и поэтического приема.

В своих романах Л.Е. Улицкая объединяет картины современной жизни с художественным мифологизированием авторского видения события или героя. Изображенные ею реалии жизни приобретают внереалистический масштаб, поскольку события описываются двумя культурными кодами, в двух системах понятий – архетипической (мифологической) и современной (социально-политической и конкретно-бытовой). Так, например, в романе «Зеленый шатер»

герой Илья Брянский в период похорон И.В. Сталина блуждает по траурной Москве сначала среди толп «горюющих» граждан, а затем в системе подземной канализации, спасаясь от смерти. Из реального мира герой попадает в мир подземный, символизирующий царство смерти, царство греческого бога Аида, в котором человек подвергается изменениям.

В символическом аспекте мотив странствия реализуется как рассказ о поисках ответа на важные вопросы, как вопрос о смысле человеческой жизни и смерти, как миф о человеческой судьбе в мире, элементами которого являются архетипические сюжеты странствия, путешествия в поисках смысла жизни и нахождения истины.

В этом авторском мифе четко обозначена дихотомия: чувство – разум, смерть – жизнь, память – забвение, одиночество – толпа, указывающие на представление писателя о человеческом бытии как о борьбе двух противоположных начал.

Согласимся с мнением ряда ученых, что термины «неомифологизм» и «авторский миф» наиболее часто употреблялись в начале XX века и были направлены на идентификацию мифологизма символистов (З.Г. Минц, С.Д. Титаренко, В.Н. Топоров, А.В. Чепкасов), а на рубеже XX – XXI веков – для определения особенностей литературного направления, но в большей степени для осознания самого культурного процесса этого времени (Л.В. Дмитриева, М.Н. Эпштейн). По убеждению А.Ф. Косарева, «стремление обозначить новым термином процесс ремифологизации конца XX – начала XXI столетия вызвано абсолютно закономерным желанием подчеркнуть новый статус, обретаемый мифом в литературном и общекультурном процессе» и странстве [Косарев, 2000, с. 156].

Как ученый-биолог, Л.Е. Улицкая в «Зеленом шатре» и «Лестнице Якова» создает мифопоэтическое пространство, опираясь на личностную и коллективную память и архаическую мифологию, зная, что при этом условии произведение выходит за пределы литературного и приобретает

общечеловеческую значимость, универсальную, вневременную по своей сути, становясь понятным многим поколениям.

По этому поводу любопытны суждения А.Ф. Косарева в книге «Философия мифа». Подчеркивая, что и наука, и мифология выстраивают одну целостную модель мира, он пишет: «Такой изоморфизм между моделями мифологическими и научными обусловлен тем, что мифология есть отражение и выражение одной триединой реальности, а наука – отражение и выражение одной из ее составляющих, а именно физической реальности» [Косарев, 2000, с. 238].

Неомифологизм обладает феноменом пролонгированности и, приобретая новые черты в эпоху постмодернизма и неореализма, продолжает тенденции романтизма и модернизма. В современной науке неомифологизм считается развитием мифологизма XIX века, когда символ определяется как ступень перехода к мифу, а миф является формулой мироустройства [Минц, 2004, с. 65].

Термин «неомифологизм» в «Словаре культуры XX века» В. Руднева определяется как «одно из главных направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и кончая постмодернизмом» [Руднев, 1997, с. 184]. При этом в качестве отличительной черты неомифологического сознания выступает интертекстуальность, а в роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, выступает не сам мифологический текст, а «исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого», не исключается и возможность «создания собственной оригинальной мифологии, не проецируемой на некоторый текст, но реставрирующей общие законы мифологического мышления» [Пахомова, 2011, с. 112].

В современном литературоведении существует множество определений термина «мономиф». Большинство ученых пришло к выводу, что мономиф – это создание «романов-мифов», «драм-мифов», «поэм-мифов». В «романе-мифе» миф архаичный не является единственной общей линией повествования, а сталкивается с другими мифами, дающими оценку изображаемого. «Роман-миф»

посвящается теме «истории и современности». Значит, мономиф – это символическая история, которая обобщает множество аналогичных ситуаций реальности.

Мономиф отличается от мифа тем, что последний является продуктом массовой культуры, а в мономифе присутствует индивидуальное эмоционально-ассоциативное начало и творческое мировидение. Мономиф рождается на основе мифа через интертекстуальность и включает образную и коммуникативно-значимую информацию (прагматическую, внутрисистемную и этимологическую).

В рамках неомифологизма рождается термин «мономиф». Мономиф – это когнитивная конструкция в концептуальном пространстве художественного текста, форма художественного истолкования реальности посредством чувственно-наглядных образов, которые часто используются Л.Е. Улицкой. Необходимо отметить, что для творчества данного автора характерно постоянное полемизирование с мифом.

З.Г. Минц подчеркивала, что главное в неомифологизме (русского символизма) была ориентация на архаичное сознание, соединенное в «неомифологических» произведениях с проблематикой и культурой социального повествования, зачастую включавшая полемизирование с архаичным мифом [Минц, 2004, с. 60].

М. Эпштейн первым увидел актуальность и действенность моделей мифов, которые использовались при создании политических мифов и типов общественного поведения: новая мифология зародилась «в недрах общественного и технического прогресса» [Эпштейн, 1988, с. 273] и вызывает мифологизирование событий повседневной жизни, что очень актуально и для творческого показа явлений исторической действительности в прозе Л.Е. Улицкой.

Неомифопоэтика включает разработку архаического мифа в современном произведении, полемизирование с мифом или трансформацию древних мифов и мифологических образов. Процесс мифопоэтизации представляет собой

возведение в мифологический статус события социально-исторического плана. Термин «авторский миф» является синонимичным термину «литературный миф». Неомиф – это своеобразный шифр культуры, порождающий новые смыслы на разных уровнях текста; «авторский миф» – это символическое повествование на основе архаичного или «литературного мифа»; мономиф – отличается от этих разновидностей тем, что он создается через интертекстуальность, и в нем превалирует индивидуальное эмоционально-ассоциативное начало.

Известно, что при создании мифопоэтического мотива в художественном произведении происходит активное соотнесение космического (всеобщего) образа мира и индивидуально-авторского варианта образа мира, при этом всечеловеческое и индивидуальное знание, представление о символическом, известное как аксиома, «сталкивается с авторской его модификацией как новым знанием, которое осмысливается творческими усилиями читателя» [Бабенко, 2010, с. 187].

По словам А.Ф. Лосева, мифологические символы являются «либо пророчеством, либо предвестием итогов величайших человеческих катастроф и демонстрируют собой тончайшие или острейшие инструменты для ориентации в этих катастрофах, а также методы их преодоления» [Лосев, 1976, с. 202]. Древние мифы разных народов выражают веру человека в существование неких других мифов, которые, будучи куда совершеннее и долговечнее земного, обладают силой примера. Когда неомифологическое проступает сквозь повествование, то всегда возникает ощущение повторяемости современного события, которое уходит в глубину веков.

В новейшей русской неореалистической литературе, в том числе и в многоплановой прозе Л.Е. Улицкой, мономифы активно формируют ментальное культурологическое поле художественного текста. Мифологическая основа заложена во многие лексемы символического плана, которые «функционируют в каждом члене этнокультурологического сообщества», формируют «канон, представляющий коллективное освоение группой ставших догмой

архетипических ценностей, и творческие представители нации вступают в диалогические отношения друг с другом», - подчеркивал исследователь А.П. Седых [Седых, 2004, с. 53-54].

Все названные выше виды неомифопоэтики являются значимыми для творчества Л.Е. Улицкой.

Необходимо определить также используемый в диссертации термин «бинарность мотивов». «Бинарность» – это двоичность восприятия реальности. Бинарные признаки – это дифференциальные признаки, используемые во всех сферах структурных гуманитарных исследований.

В описании художественной картины мира всегда лежит бинарное восприятие окружающего мира, носящее универсальный характер (жизнь – смерть, счастье – горе, хорошее – плохое, прошлое – будущее) [Руднев, 1990, с. 50].

В культурологической концепции Ю.М. Лотмана заложена философская суть принципа «бинарной дополненности», согласно которой невозможность понять мир до конца компенсируется бинарностью точек зрения на действительность.

В прозе Л.Е. Улицкой мотивы и лейтмотивы, как правило, бинарны: бегство – возвращение, противостояние – уход в себя, любовь – ненависть и так далее. Бинарные мотивы можно определить как мотивы, обладающие оппозиционной двойственностью, а точнее «раздвоенностью», как в мифологическом тексте. Часто в мотивах романов Л.Е. Улицкой лежит принцип бинарной семантической оппозиции. Художественные типы в произведениях этого писателя подразделяются на богатых и бедных, своих и чужих, посвященных и непосвященных, «имаго» и «неотеников» и так далее.

1.2. Антиномическая бинарность мотивов «имаго» – «детскость» в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова»

Проблему «имаго» в романах Л.Е. Улицкой косвенно затрагивали в научных статьях исследователи: В.С. Вуколова [Вуколова, 2014], М.М. Глазкова [Глазкова, 2014], Т.В. Губанова [Губанова, 2014], И. М. Попова [Попова, 2014] и другие.

Мотив «имаго» возникает в связи с социально-философским решением проблем зрелости личности и соединяется при характеристиках образов с традиционным для классической литературы мотивом «детскость».

Поскольку Л.Е. Улицкая является биологом по начальной профессиональной деятельности, в романе «Зеленый шатер» она сочла возможным использовать термин «имаго», сделав из научного термина метафору взрослости. Автором используется также термин «неотения», означающий одну из стадий развития насекомого, способного размножаться, не достигнув полного развития во взрослую особь.

В произведениях писателя этот научный термин пересекается и зачастую даже используется на равных с библейским термином «детскость». Повествователь «Зеленого шатра» его применяет не в том смысле, который дан в Евангелии, а в другом значении, которое было понято литературоведами как метафора инфантильности человека постсталинской эпохи, как синоним «невзрослости», не дающей людям возможности достичь заданной социальной высоты, определенной для себя той или иной личностью.

По нашему убеждению, присутствие в романе двух терминов, биологического и библейского, говорящих, на первый взгляд, об одной и той же проблеме неполного «взросления», о «недоразвитости» некоторых людей, вносит в произведение дополнительную сложность. Выявление авторской трактовки образов свидетельствует о том, что библейский термин определяет духовную

составляющую личности, а биологический (неотения) содержит только понимание физиологического созревания.

О важности этой проблемы свидетельствует эпиграф к роману, представляющий цитату из письма Б. Пастернака, в котором утверждается необходимость активной позиции человека в борьбе за социальную справедливость, противостояние тоталитаризму, чем и определяется зрелость личности.

Из всех персонажей романа наиболее полно и глубоко воплощает эту концептуальную авторскую идею посредством применения символа «имаго» Михей Меламид, который, по мнению автора, не умел по-взрослому противостоять «неправоте времени». По словам повествователя, этот герой отличается тем, что «соединил Илью и Саню», сдружил всех главных персонажей романа [Улицкая, 2011, с. 11], отражающих в своей судьбе основные виды противостояния времени.

У Миши было «за плечами» тяжелое детство, сиротство, детский дом, «бедная» жизнь с тетей Геней, что способствовало выработке повышенной совестливости, душевной отзывчивости у мальчика-поэта, романтика, защитника всех оскорбленных и униженных.

Образ этого героя, человека, раздавленного молохом сталинизма, создается при помощи литоты, которую содержит имя героя. Его наивные, но очень искренние стихи, его эмоциональные поступки при чистоте сердца и «легкости» жертвования собой делают Мишу драматическим борцом со «временем».

Первое стихотворение, написанное Михой о погибшем котенке, представляет, на наш взгляд, зооморфный образ самого героя, не перенесшего жестокого «безвременья»:

Он был красив среди котов

И к смерти был почти готов... [Улицкая, 2011, с. 12].

Имя Миха – не уменьшительно-ласкательный вариант (как назван другой персонаж Мишка Колесник), а именно имя уменьшенное, сокращенное,

символизирующее, как потом окажется, усеченность отпущенного ему жизненного срока. Миха любил жалостливой милосердной любовью «каждое дыхание», даже «тирану» Сталину он посвящает «на смерть» трогательное и одновременно смешное стихотворение.

В образ Михи явно заложена проекция на образ князя Мышкина Ф.М. Достоевского. Четко прослеживается, на наш взгляд, параллель между Михеем Меламидом и Львом Николаевичем Мышкиным, героем романа «Идиот»: оба персонажа молоды, образованны, начитанны, постоянны в своих любовных чувствах, несчастливы и милосердны.

Общечеловеческий тип этих героев ближе всего к типу мечтательного идеалиста. Они доверчивы, благородны, добры, не хотят никого осуждать. Оба эти персонажа и близкими людьми именуются, и сами себя называют «детьми». Например, в «Идиоте» Ф.М. Достоевского князь Мышкин определяется генералом Епанчиным так: «Совершенный ребенок, и даже такой жалкий...» [Достоевский, 1973, с. 44]. Генеральша вторит супругу: «И вдобавок дитя совершенное, с ним можно еще в жмурки играть» [Достоевский, 1973, с. 45].

Князь Мышкин говорит о детях и о себе: «Через детей душа лечится» [Достоевский, 1973, с. 58]; «Я сам совершенный ребенок, то есть вполне ребенок, что я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так и останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил» [Достоевский, 1973, с. 63].

Герой романа «Идиот» осознает в себе и в других черты евангельской детскости, потому что православная ментальность им подсказывает, что человек несовершенен из-за грехопадения, а восстановление его в первозданности невозможно без помощи Отца Небесного. И все несчастные люди, по его мнению, непослушные дети, которые, отринув Всевышнего, не могут ничего сами изменить к лучшему.

Остатки этого аксиологического комплекса христианства продолжали жить и в сердцах советских людей, так как сам русский язык, русская литература не

могли быть поняты и усвоены без знания Евангелия и Ветхого Завета. Этой ментальной составляющей пронизан, возможно, вопреки своей воле, не только Миха, но в разной степени и другие персонажи романа.

Революционный хаос, пропаганда безбожия наложили отпечаток на души многих людей. И понятие «спасительная» детскость, открывающая, по словам Христа, вход в Царство Небесное, было «затуманено» наслоениями идеологических идей, «выморочных умствований», теряло свое евангельское предназначение уже во времена Ф.М. Достоевского. Детскость, чистота сердца стали восприниматься как слабость, как инфантилизм человека, не умеющего и не желающего достичь заданных определенных эпохой высот.

Главное свойство характера Мухи – это чувство сострадания. Повествователь определяет его так: «Он был одарен такой душевной отзывчивостью, такой безразмерной, совершенно эластичной способностью к состраданию, что все прочие его качества оказывались в подчинении этой всемирной жалости» [Улицкая, 2011, с. 418].

Муха, по словам Улицкой, наполовину состоял из «жажды знаний и восторга», «а на вторую половину из неопределенного творческого горения, то есть жажды сочинительства» [Улицкая, 2011, с. 20].

Взросление героя происходит тогда, когда им было тайно прочитано (в доме Анны Александровны) «Евангелие», потому что юный герой осознал необходимость знать «книгу книг».

Гибель Мурыгина под трамваем стала новым этапом взросления Мухи. Он написал после потрясения первые внятные и более-менее грамотные стихи:

Ужасный звук трамвайный все разрушил,

Весь мир он поменял и разрубил.

И все, что было, есть и дальше будет.

А вот Мурыгин БЫЛ [Улицкая, 2011, с. 36].

Муха считал себя виновником этой смерти, поэтому «жалость огромного размера, превышающая Мухину голову, и сердце, и все тело, накрыла его»

[Улицкая, 2011, с. 37]. Причем, герой понял то, что люди обычно осознают после тридцати лет, считающимся периодом зрелости. Он начал испытывать жалость ко всем людям, потому что они смертны, потому что все должны пройти через страдания.

Конечно, протагонист очень впечатлителен, эмоционален и доверчив. Так, на первую прогулку с Виктором Юльевичем Миха пошел один. Потрясенный, он рассказал потом друзьям удивительные истории о Пушкине, услышанные им от учителя, и «возжег» в них пламень любви к истории и литературе.

Миха пошел преподавать «великую русскую литературу» глухонемым сиротам из жалости и милосердия [Улицкая, 2011, с. 420], которое им тоже было свойственно: в его стихах и в речах глухонемых было полное созвучие. Миха действительно обнаруживает талант в преподавании несчастным инвалидам, обучая их с помощью ритмики своих стихов. Не зря автор замечает, что рядом со стихами Михи-учителя – речь глухих детей была похожа на «косноязыкую» поэзию протагониста [Улицкая, 2011, с. 420].

Центральный персонаж впитывает, как губка, «мудрость» мира, но, наивно веря в добро, по-детски чистым сердцем он считает, что Сергей Борисович глубоко понимал жизнь, ее бесчеловечность, абсурд и жестокость [Улицкая, 2011, с. 425], хотя Сергею Борисовичу «мудрость мира» была абсолютно безразлична. Миха обычно преувеличивает достоинства людей, не всегда видел плохое в человеке.

Миха восторгается гармоничностью мира, читает сборник В. Нарбута «Аллилуйя», который принес Ильей, но не видит определенной дисгармонии окружающего. Хотя среди друзей Илья был признан самым взрослым (имаго), он очень часто перенаправляет Миху «из высоких парений духа» в «болото жизни». И тот по-детски покоряется ему: «Илья ласково выдернул сборник из рук Михи: – Ну, это псалом известный, я другое тебе покажу, вот:

...Поет стоячее болото,

А не замлевшая река! [Улицкая, 2011, с. 428].

Искренность и открытость, свойственную Михе, Илья тоже считает детской и «идиотской». Здесь содержится культурная отсылка (вновь появляется аллюзия) на роман «Идиот» Ф.М. Достоевского, где князь Мышкин воспринимается окружающими как «идиот». Миха по-детски сам себя губит, открывая свои мысли о «запрещенной литературе» Глебу Ивановичу, которого совсем не знает.

Самое важное, что Миха увидит в Глебе Ивановиче такую же социальную жертву, как и он сам, и все, кто жил при сталинизме. Он осознал дьявольскую силу тоталитаризма: «И этого Глеба Ивановича свела с ума все та же стихия. Демоны, демоны. Как там у Волошина? «Они проходят по земле, слепые и глухонемые, и чертят знаки огневые в распаивающейся мгле...» [Улицкая, 2011, с. 433].

Новый этап серьезного взросления Михи происходит после его ареста и отсидки в тюрьме. В главе «Милютинский сад» дана своеобразная «Михина эволюция»: герой, наконец, понимает суть трагизма своей эпохи, осознает, что все советские люди «глухонемые», потому что живут в страхе и боязни репрессий: «Если Ты все-таки есть, Господи, забери меня отсюда и поставь меня на другое место. Я здесь больше не могу», – молится Миха [Улицкая, 2011, с. 503]. Он понимает, что у него нет никакого выхода, кроме смерти, потому что предательство ближних, отъезд за границу он не совершит никогда.

Илья считает, что в голове Михи «глупости романтические»: «Зачем выбор? Какой выбор? Детский сад какой-то» [Улицкая, 2011, с. 518]. По нашему убеждению, напротив, Миха ведет себя как ответственный за семью и за других людей человек.

Герой в состоянии сделать четкий и осознанный выбор, потому что ложь и предательство – это средства, идущие против его совести.

Людмила Улицкая употребляет метафору, построенную на зооморфном сравнении человеческой личности с развитием насекомого, давая такой комментарий: «Миха проходил, как насекомое, последнюю стадию метаморфоза: смерть Анны Александровны вынуждала его стать окончательно взрослым»

[Улицкая, 2011, с. 521]. Понятно, почему повествователь характеризует таким образом взросление героя, хотя он с детства отличался взрослой ответственностью: для автора важно именно социальное взросление, включающее успешное, а не эмоциональное противостояние властям.

Конечно, по своей эмоциональности и наивности Михей попадает в ловушку КГБ, и все пути для него были заблокированы: его однажды уже лишали свободы, второй раз, он был уверен, что не сможет пережить этого. У него отобрали работу, в которую он вкладывал все душевные силы, украли несколько лет жизни в заключении, которые он мог бы посвятить любимой семье.

Из-за того, что тюремное заключение или эмиграция были для героя одинаково неприемлемыми (герой не знал, что можно еще сделать для спасения себя и своей семьи), персонажу приходит осознание своей «невзрослости» (возможно, внушенное ему рассуждениями об «имаго» учителем Шенгели).

Учитель Виктор Юльевич Шенгели пишет книгу об «имаго» и называет Россию «детской страной». Но талантливый учитель сам себе противоречит, рассказывая городским школьникам о «взрослости» всех деревенских ребят: «Детство у них давно кончилось, они сплошь были недоросшие мужики и бабы» [Улицкая, 2011, с. 48], потому что трудились наравне со взрослыми, учились на голодный желудок, познали все тяготы жизни. Да и городские дети, хотя не пахали, не сеяли, но «задавали настоящие вопросы, <...> мучились несправедливостью жизни...» [Улицкая, 2011, с. 50]. Инфантилизма людей и неумения их отвечать за свои поступки в его рассказах не обнаруживается.

Миха перед самоубийством не отдает отчета действиям: он просмотрел свои стихи, которые показались ему слишком «детскими», он захотел совершить поступок «взрослого человека», чтобы освободить от неразрешимых проблем Алену и Майку. Неожиданно решение было найдено, как «простой и верный выход», когда он сопоставил свою жизнь с деяниями Христа: «Как хорошо, что тридцати четырех еще не исполнилось. Ведь именно в тридцать три года Иисус совершил поступок, подтвердивший его абсолютную взрослость: он добровольно

отдал свою жизнь за идею, которая вообще-то не вызывала у Миши большого сочувствия, – за чужие грехи. Распорядиться собой – это и значит быть взрослым <...> Нет, нет, не хочу больше быть подростком...» [Улицкая, 2011, с. 541]. Здесь проступает полная «вывернутость» сознания Миши. «Он принял душ, надел чистую рубашку и со словами “Имаго, имаго!” – легко спрыгнул вниз» [Улицкая, 2011, с. 542].

Миша в сумятице чувств и эмоций забывает, что самоубийство является гибелью бессмертной души, кощунством, которое никогда не прощается. Этот «смертный» грех – самый страшный, ведущий к гибели души, и его нельзя отмолить, потому что совершается акт своеволия, направленный против Бога, даровавшего человеку жизнь.

Повествователь описывает чувства героя в период гибели будто от имени насекомого: «Что крылья? Сквозь трещину в хитине просовываются влажные острия сложенной летательной снасти. Крыло выпростывается длинным плавным движением, расправляется, подсыхая в воздухе, и готово к первому взмаху. Сетчатое, как у стрекозы, или перепончатое, как у бабочки, со сложной и совершенной картиной жилкования, древнее, не умеющее складываться, или новое, складывающееся экономно и надежно... Улетает крылатое существо, оставляя на земле хитиновую скорлупку, пустой гроб летящего, и новый воздух наполняет его новые легкие, и новая музыка звучит в его новом, совершенном органе слуха» [Улицкая, 2011, с. 541-542].

Аллюзия на воскресение Христа еще более усугубляет хаос в сознании героя. Описанные «гибель» и «воскресение» героя как насекомого передают преобразование только внешнее: у него появляются новые «надежные» крылышки. Оно безвольно и примитивно чувствует только «новый воздух» в легких и «новые» звуки в ушах. Человек в этом образе бабочки или стрекозы профанирован. Акт самоубийства предстает как способ достижения желанной свободы и обновления. Но возникает вопрос: «Свободы от чего?» От памяти об оставшихся любимых людях, от ответственности за свою жизнь и жизнь близких,

от бессмертия и от надежды на восстановление утраченной перволюдьми связи с Творцом?

Развиваться и расти в детстве Михе помогала надежда на светлое будущее, а в юности – дружеская поддержка, в молодости работа помогала двигаться вперед с сиротами и любовь к жене и дочери. Проблемы только укрепляли характер героя, делали его сильнее, формировали личность. Возможно, предательство любимой вызвало мысль об отсутствии «просвета», для него жизнь стала напоминать мрак, Михею даже показалось, что он и в самом деле может достичь окончательной стадии развития «имаго» – добровольным уходом из жизни. Хрупкая душа Михи просто не смогла выдержать трудности. Трагедия была предопределена не только его жизнью, но и, возможно, неустойчивостью характера героя.

Из подсознания человека нельзя «выкорчевать» надежду на светлое будущее, на лучшее, очевидно, поэтому Миха в предсмертной записке просит своих близких молиться за него:

Когда-нибудь при яркой вспышке дня

Грядущее мое осветит кредо:

Я в человеках тож, я вас не предал

Ничем. Друзья, молитесь за меня [Улицкая, 2011, с. 542].

Повествователь и главные герои романа «Зеленый шатер», придерживаясь биологической теории взросления, утверждают, что не только личность Михи, недоразвитая, но и вся «страна детская», «детский сад» какой-то (Илья, профессор Винберг, его жена и другие). Многие люди в стране так и остаются на стадии неотении из-за веры в деспотического отца народов Сталина. Многие имеют способность к деторождению, но не могут отвечать за свое потомство, за свое будущее, которое понимается повествователем как свободное состояние личности, способной на протест и разумное противостояние тоталитарной системе. В романе Людмилы Улицкой есть такие «недоразвитые образы», но их не так много.

Это прежде всего Алена – жена Михея, противоположная ему натура, инфантильная, не чувствующая никакой ответственности и вины перед близкими людьми. Чувства Алены к Михе сразу были странными: то сдержанными и прохладными, то страстными, что было связано с охлаждением к ней ее «тайного женатого» любовника [Улицкая, 2011, с. 426].

«Только что проснувшись ребенком, который еще не решил, будет он сейчас плакать или смеяться» [Улицкая, 2011, с. 455], – называет повествователь жену Михи, которая ведет себя практически всегда инфантильно.

Сущность Алениного инфантильного эгоизма полностью раскрывается именно в самые выжные моменты жизни Михи, а именно, когда перед героем стоял выбор: уехать в эмиграцию в Израиль или получить очередной срок тюрьмы.

Вполне можно согласиться с Н.В. Пресняковой, что «эта болевая точка окончательно проявляет Алену как личность, не способную на высокие нравственные поступки, она не готова разделить судьбу мужа и духовно бросает его в самый сложный момент» [Преснякова, 2014, с. 98].

Если Миха считает, что он ответственен за весь мир, то Алена не способна взять ношу заботы ни за ребенка, ни даже за себя. Во время отбывания первого срока Михи она нуждалась в постоянной опеке. «Если бы не Саня, то она просто бы не выжила, так как даже есть ничего не могла сама» [Улицкая, 2011, с. 484].

Эти факты указывают на то, что духовное развитие героини так и осталось на этапе неотении. Она способна лишь к рождению потомства, но не может о нем позаботиться.

Учитель Шенгели научно занимается проблемой взросления, исследуя ее и создавая монографию. Но прошел ли процесс инициации сам Виктор Юльевич? К сожалению, о нем такого сказать нельзя. Учителя очень изменила война, что, по его же теории, должно было стать «отправной точкой для развития духовно зрелой личности» [Преснякова, 2014, с. 97]. Но на войне он спасовал перед трудностями, не смог отвечать за жизни солдат, добиваться исполнения приказа

от своих подчиненных, поэтому не захотел получать офицерское звание, а готов был исполнять чьи-то приказы.

Виктор Юльевич не берет на себя ответственность за семью, не пытается разрешать разного рода конфликты между матерью и женой. Когда рождается его дочь, он с радостью наблюдает за ней, за тем, как она развивается, однако это лишь позиция наблюдателя, он не участвует в ее воспитании, не влияет на становление ее личности. Действительно заинтересован Виктор Юльевич только его книгой, которую он собирается написать уже много лет назад. Но из-за несостоятельности его теории («имаго») при проверке ее жизнью весь его труд так и остался незавершенным.

Талантливый учитель, который воспитал на лучших произведениях литературы целое поколение филологов, оказался слабой личностью. Он много говорил об инициации, но сам не смог достичь наивысшей стадии развития личности. Об этом говорят следующие факты: учитель не смог построить крепкой семьи, не смог осуществить свое профессиональное назначение, не стал ученым, не завершил задуманный научный труд. Илья, увидев его спившимся, прошептал: «Неудачник», – обидное слово, подводящее итог жизни этой неординарной личности. Шенгели считает, что в нем нет страха, но на самом деле в нем нет любви, стойкости и воли к достижению поставленных целей. Учитель тоже отчасти в стадии «неотении», а не «имаго»: он не умеет оценивать себя критически, что значительно важнее, чем судить о других людях.

Не смотря на обстоятельства, взгляды общества и время такие герои, как Миха Меламид, Илья Брянский, Ольга, ее сын Костя, Валентина Наумовна, Тамара и многие другие персонажи, проявляют себя как полностью развитые личности, потому что они способны решать свои и чужие проблемы, брать на себя ответственность за близких и друзей, вести себя высоко нравственно.

В романе «Зеленый шатер» Людмила Улицкая, применяя разнообразные художественные приемы символики, контраста, литоты, показывает, как увлечение теорией «имаго» некоторых героев романа привело к личной трагедии.

Очевидно, символ «имаго» не был достаточен для характеристики советского народа в целом, поэтому автор-повествователь вводит дополнительный термин «детскость», но чаще использует его в смысле, которое носит слово «инфантильность».

По заповедям Библии, порой сами того не осознавая, живут такие герои Людмилы Улицкой, как Миха, Ольга, Тамара («Зеленый шатер»); Яков, Ася Смолкина, Нора, Юрик, Лиза («Лестница Якова»). Эти персонажи имеют внутреннюю веру в своих сердцах. Жизнь их полна лишений и тягот, но они достойно преодолевают все и помогают окружающим.

По-детски открытых и чистых сердцем персонажей у Улицкой много, большинство. Даже Дмитрий Степанович Дулин, названный женой «бедным кроликом», обладает характером самокритичным, считая свою жизнь «незаслуженно удачной». Он убежден, что нужно было пройти через испытания: болезни, смерти, страдания и любовь, чтобы получить немного счастья и радости.

В романах Людмилы Улицкой есть и такие герои, которые растут духовно, благодаря преодолению своей инфантильности. Это Саня и Лиза (роман «Зеленый шатер»), Юрик и Лиза (роман «Лестница Якова»).

В XXI веке термины «инфантильность» и «детскость» стали восприниматься как синонимичные. Однако стоит разграничивать эти понятия. Термин «инфантильность» (от лат. *infantilis* – младенческий, детский) несет отрицательный смысл – это задержка развития психики. Инфантилы незрелы в эмоционально-волевой сфере, что выражается в зависимости от помощи окружающих, в нерешительности, в заниженной критичности, в чувстве незащищенности.

«Детскость» – это понятие, включающее положительные черты характера и свойства личности, как искренность, духовность, чистота сердца, незлобивость, всепрощение.

В послании Апостола Павла Коринфянам написано: «Не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму совершеннолетни» [Новый Завет, 2013, с. 528].

Это выражение призывает человека быть незлобивым, обладать качеством всепрощения, не смотреть на окружающих только с позиции личной выгоды и практического интереса, быть открытым любви, свету, добру, как ребенок.

По мнению К.Г. Исупова, детскости противостоит вовсе не взрослость, а греховность, поскольку «детскость есть человеческая софийность» [Исупов]. М.А. Булгаков отмечал, что «интуитивно» открывается все самое ценное в детской душе. А. П. Платонов считает, что ребенок – это «абсолютная драгоценность мира, которая больше самого мира» [Исупов], ведь дети – это ценностная колыбель, итог мировой человечности. Платонов уверен, что только дети способны искренне проявлять понимание и сочувствие, так как детскость – это подлинная взрослость, которая позже теряется [Исупов].

А. Ельчанинов тоже был уверен, что «детскость утрачивается в земной жизни и восстанавливается в святости» [Исупов], что «детскость» и «святость» очень близкие понятия.

В главе «Милютинский сад» Миха автором назван «сущим ребенком», когда он слушает рассказ Ильи о самиздате [Улицкая, 2011, с. 448]. Миха был поражен откровением Ильи о своей деятельности: «Святое дело! — тихо сказал Миха, подавленный открывшимся величием друга» [Улицкая, 2011, с. 448].

Автор-повествователь закладывает здесь внешние признаки детскости: детскость в этом эпизоде выступает как синоним инфантильности, отрицательно оценивая «соблазнение» Михи, доверчивого, как дитя, Ильей. Л.Е. Улицкая подчеркивает: «Илья и сам в этот момент наслаждался собственной ролью в мировом прогрессе. Нарисованная им величественная картина не вполне соответствовала действительности, но она и не была чистым вымыслом. Мелкие бесы русской революции – те самые, Достоевские – клубились в темнеющих углах оскудевшего сада» [Улицкая, 2011, с. 448].

У Михи было хорошо развито чувство долга и совести. Так, например, полученные от распространения книг деньги ему «жгли руку». Он вспоминает о «глухонемом интернате», который «давал полнейшее удовольствие от творческой

и полезной работы, редкое чувство правильности жизни. Руку не жгло!» [Улицкая, 2011, с. 449-450].

Православная максима, впервые так четко выраженная в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», названа Ильей «глупостью». Только Саня чувствует вину Ильи перед Михой, цитирует Евангелие:

«– Илюш, а ведь Миху-то ты посадил.

Илья вскинулся:

– Ты с ума сошел, что ли? Что ты имеешь в виду?

– Соблазнил. Ну, помнишь про «малых сих»?

– Нет, – твердо отрекся Илья. – Мы все в совершенных летах» [Улицкая, 2011, с. 480].

Евангельские строки гласят: «Кто соблазнит одного из малых сих, лучше бы ему вовсе не родиться на свет» [Новый Завет, 2013, с. 59]. Выражение было понято Ильей буквально: что он соблазнил малого по возрасту ребенка.

Получается, что герой считает «детскость» беззащитностью. Михей чувствует себя ребенком даже после тяжелой отсидки в тюрьме в течение трех лет. Автор пишет: «Еще Миха с радостью ощутил, что Анна Александровна по-прежнему взрослая, а сам он по-прежнему ребенок. И, как ребенок с прогулки, он тащил Анне Александровне в дом какой-нибудь дорожный улов: сосновую ветку с шишкой, забавный рисунок Маечки» [Улицкая, 2011, с. 453].

И окружающие его люди воспринимают «рыжего» Миху как ребенка. Например, Василий Иннокентьевич, зная его как друга Сани, был удивлен, что на панихиде «рыжий Санин друг плакал детскими обильными слезами» [Улицкая, 2011, с. 512].

Получается, что Миха не ребенок-инфантил, а совестливый человек, подсознательно впитавший православную этику поведения. Он никого не обвиняет, не судит, не сердится на Илью, а говорит, что тот ему очень помог перед арестом. Он не винит отца Алены за предательство, не осуждает никого: «А может, кончились силы. Я ему не судья» [Улицкая, 2011, с. 517]. Оказавшись

перед выбором, Миха прямо говорит: «Я здешний, здесь мое все. Друзья, русский язык, дело» [Улицкая, 2011, с. 518]. Для Ильи подобные размышления – «детский сад», «романтические глупости».

Анна Александровна описана в рамках Евангельской детскости, хоть и названа ребенком: «...вела дом без усталости всю жизнь, как бы и не замечая этого», «легкое веселое руководство, в котором смешивались в золотой пропорции легкомыслие и мудрость, здравый смысл и презрение к нему, доверие к жизни и острый взгляд» [Улицкая, 2011, с. 521].

Только в присутствии Анны Александровны Миха чувствует себя ребенком. После ее смерти он остается «за старшего», на «передней линии», но вновь, когда он не смог по доброте душевной выгнать ночью на улицу Айше, Илья сказал: «Миха, Миха, ты как ребенок, ей-богу!». Миха ответил: «Но ведь «да» сказать тоже невозможно было! Я же тебя предупреждал!» [Улицкая, 2011, с. 530].

Миха поступает не как ребенок, а как ответственный и мужественный мужчина, который не может юную девочку одну выгнать из дома среди ночи: «Есть ситуации, когда “нет” сказать невозможно!» [Улицкая, 2011, с. 530].

Под влиянием мнения окружающих людей Миха считает себя «несостоятельным», «нелепым», «бездарным» (детские стихи). Он уверен, что он не сможет жить «нормальной и полноценной жизнью взрослого человека» [Улицкая, 2011, с. 541], он просто не уверен в себе.

Автор-повествователь, чувствуя «теплоту веры православной», которой, по ее словам, нет ни в одной другой религии, вводит в трудных жизненных ситуациях понятие «спасительной детскости», которая есть «кротость», то есть самый короткий путь к Богу.

М. Гаспаров отмечает, что, возникнув один раз, мотив «повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами», то есть реализуется в различных вариантах в разных текстах одного автора или произведениях, принадлежащих разным авторам [Гаспаров, 1994, с. 98].

Подобный мотив возникает и в романе «Лестница Якова», в котором тема детскости ставится не только в связи с характерной чертой главного героя – Якова Осецкого, восторженного, талантливейшего молодого человека, любящего всю свою жизнь только Марию, и преданного ей до конца. Детскость отчасти характерна и для Маруси, и для Норы, и для Амалии. Эта тема в последнем по хронологии романе «Лестница Якова», выпущенном в печать в 2015 году, поставлена менее широко, но более конкретно.

Нора обожала бабушку Марию с “детской страстью” и называла “Мурлыкой”, но, повзрослев, возненавидела за недостатки, в чем позже раскаялась. Мысли Якова «имели такой стройный крепкий вид», но изложенные на бумаге эти же мысли были «какие-то недодумано-наивные, детские» [Улицкая, 2015, с. 64]. Изложен настороженный и критический взгляд на себя со стороны, что означает несомненный рост и одного и второго героя в духовно-нравственном отношении.

Для Норы ее детскость видна «себе самой» через ее поступки. Героиня оценивает свою жизнь критерием детскости: «Может, я плохо придумала? Но ведь вышла я за него зачем-то замуж? Попробую. Нет, все правильно. Вдруг гения рожу?.. И тогда эта детская глупость будет оправдана...» [Улицкая, 2015, с. 87]. Она четко осознает, что вышла замуж за Виктора по-детски, чтобы отомстить другому, которого на самом деле по-настоящему любила.

Мать Норы – Амалия – становится похожей на ребенка, только когда полюбила по-настоящему Андрея Ивановича. Она раскаивается и плачет, показывая сердечность своих чувств: «Амалия приехала спустя полтора месяца, конечно, с Андреем Ивановичем. С порога, еще не сняв пальто, она обхватила Нору и немедленно заплакала. Сильно, с детскими слезами: “Прости, доченька! Прости! Не могли раньше выбраться! Но ты же все понимаешь, умница моя!”» [Улицкая, 2015, с. 127].

Только для Якова характерно философское отношение к детскости. Он рассуждает: «Детскость есть серьезное отношение к пустякам и к тем искренним

переживаниям, которые пустяки возбуждают. Детскость есть чувство непременно бессознательное. Стоит взрослому в ту же минуту понять свою ребячливость и дальше продолжать ту же игру – и он мигом превратится в ломающееся неприятное существо. Но бессознательная ребячливость обворожительна. Смотришь на человека, когда он катается на коньках, или когда он с любопытством разглядывает замысловатую ручку зонтика (твой папа), или когда он просто по-иному, по-детски улыбается (мой папа), – тогда начинаешь понимать, что разыскал в хаосе обыденной жизни какие-то ценные самоцветные штрихи и любишь их...» [Улицкая, 2015, с. 418]. Яков понял, что детскость – это «отсвет рая» на лице и в душе человека.

Детскость – это не притворяться, иметь смелость быть самим собой, не гордиться и не «напыщиваться» – рассуждает герой, то есть – это христианское качество. Яков называет христианство в его народном значении «детским», соприкасаясь в этом убеждении с Иисусом Христом, говорившим, что Царство Божие заключено в мелочах, имеющих «ангельский отблеск» в своем облике и поведении.

Яков пишет в одном из писем Марии: «Вспоминаю в последнем письме слова о христианстве. Это совершенно правильно, и кажется, уже нечто похожее писал тебе. Только внешняя сторона, очень привлекательная, нам доступна. Исходит тепло, успокоение, обещание. Оно детское в его народном употреблении: хорошо себя ведешь – похвалят, плохо – накажут» [Улицкая, 2015, с. 332].

Герой упоминает о покое, теплоте, то есть об умиротворении, которое исходит от истинного христианства, но признается, что все остальное для него «трудно осознаваемое». Это снова, как и в «Зеленом шатре», кажется противоречивым, ведь Яков, убежденный в своем атеизме, ведет себя как истинный христианин в отношении к близким и к дальним людям.

Противоречие между поведением и рассуждениями главного героя становятся понятными в конце романа в помещенной перед «Эпилогом» главе «Архив» (2011). Нора, внучка Якова, которая после смерти Марии взяла письма

Маруси и Якова, узнали настоящую правду о том, как Генрих подло предал Якова, своего отца (побежал на следующий день после ареста отца отречься, доносить, оправдываться и гробить окончательно своего отца). Нора задала себе горький вопрос: «Что за порча? Страх, трусость...» [Улицкая, 2015, с. 718] и внезапно попала в ближайший к ее дому «Храм Космы и Дамиана»: «Зачем-то вошла... Что там пели было не разобрать, но это не имело значения» [Улицкая, 2015, с. 718]. Нора заплакала, хотя она считала, что «православие не имело к ней никакого отношения, как и другие религии, но сердце отозвалось на звуки» [Улицкая, 2015, с. 719], ведь вера заложена в сердце и подсознание каждого человека.

И вдруг она в душе услышала «ужасный плач своего отца – Генриха», маленького Генриха, «несносного ребенка» и почувствовала, что «плачет вместе с ним, этим мальчиком, бывшим отцом и будущим отцом» и поняла, что «зло, которое он совершил, не растворяется во времени», а нависает даже над новыми поколениями людей [Улицкая, 2015, с. 719].

В церковный праздник героиня испытывает духовное потрясение, раскаяние, происходит ее внутреннее очищение: «Это был канун Преображения Господня. “Обыкновенно свет без пламени исходит в этот день с Фавора...” Да, да, конечно. Свет без пламени... Свет уже померк, но праздник еще не кончился... Стало легко, как будто кто-то снял с нее всю тяготу этого дня» [Улицкая, 2015, с. 721].

Произошедшее с Норой, доказывает, что полное раскаяние «Благодатью Божьей» снимает вину с человека. И героиня принимает решение написать книгу, которую «не дописал дед». Но рассуждая о главном герое, она вновь приходит к «умствованию», осознает, что человеку свойственны «сто тысяч сущностей», которые образуют его «временную обитель», то есть тело. И в этом заключается бессмертие человека: «А ты, человек, белый мужчина и черная женщина, идиот, гений, нигерийский пират <...> только временный дом...» [Улицкая, 2015, с. 722].

В «Эпilogе» тема бессмертия, растворенного в «ста тысячах сущностей», получает дальнейшее развитие: «Все кончается хорошо: за хеппиэндом следует смерть», – иронизирует автор, мысленно оживляя ушедших и живущих.

Таким образом, широко показанный в романе «Зеленый шатер» мотив «имаго» получает более локальное и более глубокое продолжение в «Лестнице Якова», где библейская формулировка «детскость» трактуется Людмилой Улицкой как социально-философский и духовно-личностный стержень.

Резюмируем: важным для романов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» является:

- сложность и некоторая противоречивость решения проблемы «имаго» - «детскости» и инфантильности; неоднозначная двойственность трактовки образов протагонистов, которым приписываются и свойства «спасительной детскости», восходящей к Евангелию (чистота сердца, искренность, незлобивость, всепрощение), и свойства биологических терминов «имаго» и «стадия неотении», более близких к пониманию инфантильности (сниженное свойство приспособляемости к жизни);
- проецирование образа Михи (как обладателя свойств детскости) на образ князя Мышкина Ф.М. Достоевского, а Якова Осецкого на новый тип «праведника». Оба протагониста оценивают себя и людей по законам совести, верности и мужской чести, считают главным в человеке сочувствие и жалость к ближнему;
- общим для двух произведений можно считать доминирование таких качеств протагонистов обоих романов (Михея «Зеленый шатер» и Якова «Лестница Якова»), как жертвенность и всепрощение, желание любой ценой вплоть до собственной гибели отдать свою жизнь и любовь ближним; воплощение мотива «детскость» в обоих романах происходит с помощью художественного приема контрастного противопоставления.

1.3. Иронические приемы воплощения мотива «противостояние» в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова»

В центре романа Людмилы Евгеньевны Улицкой «Зеленый шатер» находится проблема художественной рефлексии 1960 – 1980-х годов. В романе достаточно широко и смело анализируется диссидентское сознание, передаются авторские взгляды на эпоху, воссоздается мировоззрение поколения шестидесятников [Осьмухина, 2012, с. 108].

Проблема противостояния в романе «Зеленый шатер» решается посредством функционирования двух взаимосвязанных бинарных мотивов – «противостояние» и «бегство». Мотивы создаются разными художественными средствами: первый – широким ироническим подтекстом, второй – в основном, символикой художественной детали.

Ирония, как известно, – «одна из наиболее употребительных риторических фигур, состоящая в отрицании того, что притворно (от греч. ειρωνεία – притворство)» [Тюпа, 2008, с. 84].

Мы понимаем термин «ироническое» в том смысле, который указан в справочнике «Поэтика: слов, актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тмарченко и принадлежит В.И. Тюпе: «Ирония (ироническое) – 1. одна из наиболее употребительных в художественной литературе риторических фигур, состоящая в отрицании того, что притворно утверждается; 2. один из модусов художественности, эстетическая модальность смыслопорождения, диаметрально противоположная идиллике. Принципиальное отличие иронии от драматизма состоит во внутренней непричастности иронического “я” внешнему бытию» [Тмарченко, 2008, с. 84].

«Ирония» переводится с греческого, как притворство, насмешка, это «...осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания» [Степанов, 2001, с. 316]. Двойной смысл иронии – это ее отличительный признак, где истинной является не прямое высказывание, а

противополое, подразумеваемое [Степанов, 2001, с. 316]. Известно, что ирония обычно «превращается в сарказм как средство осмеяния пороков действительности» [Борев, 2003, с. 171].

Людмила Улицкая определила иронию (в одном из своих интервью) как «герменевтику» и «культурный шифр» [Улицкая, 2000, с. 235].

Это, по-видимому, означает, что через ироническое «притворство» создается художественный смысл, который разъясняет, дает толкование (герменевтика) сути того или иного события или характера, который расшифровывает исторический, политический, аксиологический шифры разных жизненных явлений. Если комическое (юмор) ориентировано на описание субъективного, особого, неповторимого, то через историческое изображается объективное. Иронический пафос отличается от драматического своей непричастностью к изображаемому. В художественных произведениях XX века ирония приобретает самостоятельный модус художественности. Ирония в романе «Зеленый шатер» связана прежде всего с изображением комических сюжетных эпизодов, в которых поставлены проблемы диссидентства.

Диссидентство в России утвердилось в понимании «инакомыслие» и «правозащитничество». По внутренней форме слово «диссидентство» означает буквально «сидящий отдельно», от латинского глагола *dissidere* «сидеть врозь». Но уже в классической латыни этот глагол приобрел иные значения: 1) далеко отстоять, находиться вдали; 2) быть несогласным; 3) отличаться; 4) бунтовать», то есть это социально-философский мотив, в котором персонажи характеризуются с точки зрения их отношения к обществу, к правящей власти [Степанов, 2004, с. 710].

Осознать себя членом общества, то есть ответственным за судьбу своей страны, «значило быть отторгнутым от общественных структур, носивших в значительной мере иллюзорный характер» [Степанов, 2004, с. 711].

Провести границу между инакомыслием и диссидентством было трудно, но разница была в том, что первое понятие означало образ мыслей человека, а

второе – тип общественного поведения, которое определяется термином «активное противостояние».

Автора романа «Зеленый шатер» интересует в первую очередь отношение человека к себе и ко времени. «Что такое собственно человеческая составляющая в человеке? Способность к самосознанию? Религиозное чувство? <...> последовательность генов, трудноопределимая совесть, неуловимая душа», - задает себе вопросы Людмила Улицкая в эссе «Неоязычество внутри» 2009 года [Улицкая, 2013, с. 388]. При этом Людмила Улицкая пристрасно наблюдает за «инструментом измерения нравственности» [Улицкая, 2013, с. 389]. Отвечая на вопросы о романе «Зеленый шатер», она обращает внимание на то, что в этом произведении важен не конфликт между тоталитарной властью и немногочисленной группой противостоящих ей смельчаков, а «распад человеческой личности». Л.Е. Улицкая утверждает, что написала роман «о достоинстве, чести, порядочности. А власть? Когда и где она хороша бывала?» [Улицкая, 2013, с. 452].

Создавая «роман о диссидентах», автор использовал парадоксальные приемы, которые подчеркивают драматизм и даже трагизм жизни шестидесятников, осмелившихся противостоять власти. Драматизм при этом создается у нее с помощью «бронбойной ироничности», способствующей некоторому травестированию высокой трагедии, совмещению драматического с комическим и даже с сатирическим. Очевидно, что автор-повествователь, иронизируя, пытается смягчить драматизм повествования и показать его многоаспектность.

Для писателя особенно важным способом познания человека становится его «раздавленность временем». Людмила Улицкая создает иронический тон, чтобы не впасть в пессимизм при раскрытии этой трудной темы. В противовес этому Татьяна Толстая, например, использует в своих произведениях иронию, восходящую к устному народному смеховому творчеству.

Ирония Татьяны Толстой близка к народному юмору, потому что она гротескная и гиперболизированная. Хвалебные и корильные песни в свадебном обряде, например, использовались для такого гиперболизированного иронического «воспевания» жениха и дружки, в них создавались абсурдные смехоиронические образы. Татьяна Толстая всегда «иронизирует над абсурдом жизни» [Любезная, 2011, с. 106].

Е.В. Любезная точно подметила также, что в прозе Татьяны Толстой ироническое «всегда соотносится с драматическим и трагическим, потому что связано с осмыслением кризисности современного мира» [Любезная, 2011, с. 111]. В этом два писателя схожи в характере иронизирования, но ирония Л.Е. Улицкой не отличается такой резкой гротесковостью, как у Татьяны Толстой, она более разнообразная и чаще всего авторская, исходит от повествователя.

Известно, что шестидесятничество было явлением, свидетельствующим о кризисе общества, о желании отдельных смельчаков добавить в несвободное общество немного свободы.

Мотив зародился еще в раннем творчестве. Первый роман уже затрагивал тему диссидентства. Проблему интеллигентского протеста Людмила Улицкая поставила еще в романе-семейной хронике «Медея и ее дети». В этом произведении автор упоминает о докторе Вяземском, физиологе, носителе различных «странных» идей. Он долго обдумывал, анализировал свои мысли и пришел к выводу, что, «заключая в тюрьмы интеллигентные силы, государство теряет ту замечательную умственную энергию, которую могло бы использовать в интересах самого государства, и создание научно-тюремных лабораторий могло бы сохранить ее для блага общества» [Улицкая, 2006, с. 72]. Тема противостояния Системе была ядром произведения и «Даниэль Штайн – переводчик», и многих повестей и рассказов Л. Улицкой, но в «Зеленом шатре» она стала одной из «реперных точек» [Бравильский, 2011] романа, поскольку была подана как драма человеческой личности, проходящая лейтмотивом через весь роман.

Нельзя не согласиться с мнением Сергея Григорьянца, который пишет, что «Зеленый шатер» Л. Улицкой – это лучший памятник диссидентскому движению в Советском Союзе «по тонкости, доброжелательству, близости» движению шестидесятников, правильному пониманию его роли в русской культуре [Григорьянц].

Автору «Зеленого шатра» близки герои времени «оттепели», но Улицкая не идеализирует их, а правдиво говорит о том, что диссиденты в России были просто первыми, кто поборол свой страх перед советской государственной «машиной». Улицкая раскрывает и такие нравственные качества «противостоящих власти», как совесть и рефлексивность. Герои-шестидесятники брали на себя вину за злодеяния тоталитарного режима и были убеждены в необходимости всеобщей ответственности за страну. Автор-повествователь показывает, что диссиденты заплатили немалую цену за эти не всегда успешные попытки освобождения народа от тяжких пут власти. Цена свободы для многих оказалась слишком высока. Автор описывает судьбы правозащитников «как людей, находящихся всегда на краю» [Куник, 2013, с. 40].

В романе «Зеленый шатер» у автора нет цели рассказать во всех подробностях о лидерах диссидентского движения. Книга повествует о жизни простых людей, невольно попавших в круговорот событий, «в центре повествования как раз те, чья слабость расцвела пышным цветом в условиях симбиоза удушливости советской и яркости диссидентской жизни» [Наринская, 2010, с. 15]. Реальные, имеющие прототипы лица оказываются героями второго плана. Автор рассказывает о них, приводя лишь широко известные факты их активной деятельности.

Кто-то попал в круговорот событий по своим идейным убеждениям (Артур Королев (Король Артур) и его бывшая жена Лиза (Лиса), а кто-то оказывается в центре событий по вине других (пятнадцатилетняя Марина, дочь посаженных в тюрьму «противоборцев», врачи Вера Самуиловна и Эдвин Яковлевич Винберг).

В центре повествования романа «Зеленый шатер» судьбы четырех друзей – своеобразных заложников времени: Михея Меламида, Ильи Брянского, Сани Стеклова и их наставника, учителя Юлия Викторовича Шенгели. Все они оказываются в критических жизненных ситуациях, и каждый для себя решает, как ему выбраться из драматических перипетий. В этом плане обращает на себя внимание авторская ирония, «разлитая» в художественном тексте уже на разных уровнях текста.

Иронией пронизаны практически все уровни произведения. Например, на сюжетно-образном уровне уже пролог включает тотальную ироническую насмешку. Так, о смерти Сталина извещается по радио, которое «извергает торжественную музыку» [Улицкая, 2011, с. 7].

Ирония в изобилии присутствует в этом эпизоде и на образном уровне. Например, Тамара и ее семья были уверены, что речь идет о «ерундовой простуде» вождя, о которой будут вещать на всю страну. Под стать школьнице ее бабушка равнодушно провозгласила на «потасном древнем языке», что «Самех сдох» и надо купить чего-нибудь сладкого. Ирония усиливается необоснованным страхом матери, которая дергает дочь, «что было силы за гребень» так, что «голова Тамары резко откинулась, и она клацнула зубами» [Улицкая, 2011, с. 7].

Совмещение авторской «скрытой насмешки» и комического изображения поведения передают разное отношение персонажей к эпохальному событию – смерти «вождя народов».

Второй эпизод Пролога написан в том же иронично-комическом ключе. Дочь (Галя) ищет пропавший фартук, а мать, испугавшись известия о смерти Сталина, врывается, воя, с ножом и картофелиной в руках, как будто отрезала себе палец. Орет перепуганный, пьяный с вечера отец. Автор иронизирует, что сквозь «невнятные вопли <...> прорезался драматический вопрос: <...> Что будет теперь со всеми нами?» [Улицкая, 2011, с. 8]. Галя спокойно находит мятый фартук и решает, что его (по поводу смерти «отца народов») не стоит гладить.

Третья сцена изображает испуг дочери (Оли) и неуместную «торжественность» ее «партийной» матери. А девочка засыпает вновь, радуясь, что это какая-то «пустяковая» весть, а не известия о войне, и на фронт ее пока не возьмут.

Во всех эпизодах изображается комическое поведение героев, и в результате посредством авторской иронии обнаруживаются их общие характерные черты, показывается истинное (равнодушное) отношение к смерти «отца всех народов».

Автор-повествователь повсеместно иронизирует и в заголовках глав романа «Зеленый шатер».

Ирония, присутствующая в названиях глав, чаще всего строится на использовании интертекста. Например, название первой главы представляет собой цитату из известной советской песни «Школьные годы чудесные».

Школа в романе показана как территория острого социального конфликта, где властвуют «пролетарии» с сатирическими (говорящими) фамилиями – Мурыгин и Мутюкин, которые уверены в своей «гегемонии». Эти «два школьных вождя» разделили свой класс «на две враждующие партии» и держали всех «в страхе». Хулиганы постоянно напоминали, что они «нормальные ребята», «самые главные». А «Трианон» – «очкарик, музыкант и еврей», которые увлекались русской литературой – это «мусор». [Улицкая, 2011, с. 16].

В главе «Школьные годы чудесные» демонстрируется, как Саня Стеклов был покалечен одним из тех «нормальных ребят» и не смог в будущем стать музыкантом. «Беда» пришла и к Михе Меламиду: подаренные ему коньки стали косвенной причиной гибели Мурыгина, отнявшего их и попавшего под колеса трамвая. И Миха носил в своем сердце вину за эту нелепую смерть, наложившую трагический отпечаток на всю его дальнейшую жизнь.

Заглавие текста – это сильная «ключевая позиция». Его функции «наиболее корректно рассматривать в аспекте восприятия читателя». Подход к заголовку

именно «с позиции восприятия помогает вскрыть механизмы создания заглавия, понять его особенности» [Лазарева, 2006, с. 158].

Исследователь Э. А. Лазарева отмечает, что заголовочный комплекс текста – это важное «средство организации и оптимизации восприятия». В восприятии любого текста важную роль играют специально ориентированные на читателя компоненты. Эти компоненты органически присущи произведению, за ними в процессе его бытования закрепились роль — быть тем фактором, который «отвечает» за связь с реципиентом. Речь идет и о заголовочном комплексе произведения, и об отдельном заголовке. «Заголовочный комплекс (заголовочный ансамбль) — это подсистема внутри текстовой системы, состоящая из элементов, находящихся вне текста» [Лазарева, 2006, с. 158].

Заглавия В.И. Тюпа считал значимой и «привилегированной частью художественного целого» [Тюпа, 2001, с. 115].

Название главы «Новый учитель» несет ироническую нагрузку, так как речь идет не только об учителе Шенгели – фигуре уважаемой (драматической в восприятии автора-повествователя), но и об ироническом намеке на то, что после смерти Сталина должен появиться «новый учитель» народа, возможно, еще разрушительнее, чем прежний.

В главе «Дети подземелья», повторяющей название известного одноименного произведения – повести В.Г. Короленко, ирония заложена в подтекст. Заголовок имеет и прямой (сюжетно-архитектонический) смысл, и иронический оттенок, намекающий на рабскую покорность и наивную веру советских людей в доброту и справедливость своих жестоких деспотичных «вождей».

Ирония вводится автором и при описании выброшенного на обочину жизни учителя Виктора Юльевича Шенгели, который в расцвете творческих сил вынужден уйти служить в исторический музей. Из-за того, что он заключил брак со своей бывшей ученицей, его уволили из школы, запретили заниматься педагогической деятельностью. Учитель Шенгели – один из тех персонажей,

которые тайно, через «воспитание чувства достоинства» борются с тоталитарной системой. Он принимает навязанные ему правила игры, безропотно, тихо делает свое дело. Шенгели – один из четверки главных героев, не способный «делать историю» [Григорьянц]. «Колесо» событий закрутило Шенгели, а выбраться из этого водоворота он не смог.

Глава «Новый учитель» (как и главы «Люрсы», «Дом с рыцарем» и другие, посвященные Виктору Юльевичу) имеет только один ироничный эпизод, который усиливает трагизм пребывания человека на войне и подчеркивает нелепость смерти.

На уровне авторской иронии повествователь высказывается о жизни учителя Виктора Юльевича в поселке Калиново Вологодской области так: «Все в Калинове было бедным, в изобилии только нетронутая робкая природа <...>, и люди были получше городских, тоже почти не тронутые городским душевным развратом» [Улицкая, 2011, с. 47].

Ироничен также авторский комментарий к стихотворству Мухи Меламида. Искреннее стихотворение Мухи «Смерть Сталина», которое он отдал Виктору Юльевичу, действительно комично, хотя Муха испытывал искренний драматический пафос по поводу смерти вождя. Здесь выявление комизма содержания стихотворения посредством иронии выполняет функцию характеристики образа, показывая Муху наивным, искренним человеком с чистым сердцем, но бездарным в области поэзии.

На языковом уровне авторская ирония представлена, например, в эпизоде рассказа Нино о том, как власти заказывали из Грузии «плакальщиц» по Сталину. Эффект комического возникает из-за столкновения высоких церковных слов с канцелярскими выражениями («официальные представители» власти, «мир потерял», «народ безутешен», «всенародное горе»). Нино очень хотелось запеть охранительную молитву от бесов, когда она узнала о смерти Сталина: «Да придет Бог, и расточатся врази Его!» [Улицкая, 2011, с. 62].

В некоторых главах, посвященных Виктору Юльевичу Шенгели и Мике Меламиду, преобладает драматизм в чистом виде, который разбавляется только комичными в стилистическом отношении стихами Михи. Например, в главе «Последний бал» хор учеников поет сочиненный Михой в честь учителя литературы гимн. Все рифмы в нем иронично заканчиваются одинаково, символизируя идеологическое единство не только выпускников школы, но и всего советского народа.

Он многорук и многоглаз,
 От смерти каждого из нас
 Он хоть единожды, да спас,
 И потому идет рассказ
 Начистоту и без прикрас,
 Да, Виктор Юльевич, про вас!
 Вы показали высший класс,
 Что в жилах кровь течет, не квас... [Улицкая, 2011, с. 113].

Иронически обыгрываются автором-повествователем и журнальные статьи, которые пишет главный герой. Например, материал о Московской демонстрации по поводу ввода войск в Чехословакию Мика назвал пафосно: «Пятиминутное стояние великолепной семерки на Лобном месте» [Улицкая, 2011, с. 468].

Ироническое название главы «Дружба народов», развивает этот официальный идеологический разум, повествуя о неудачном шпионаже, затеянном иностранцами во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов, проходившего в Москве в 1957 году. Название главы «Дружба народов», демонстрирующее провозглашенную дружбу СССР со всеми народами мира, содержит особый тип ироничного высмеивания. Показано, как КГБ строго отслеживает каждое движение и каждое слово и своих, и иностранных граждан.

В названии главы «Все сироты», используется «слово» верной традиции отцов Валентины, рассказывающей о преследовании священников и их потомков, выражение «все сироты» – это определение сталинской эпохи репрессий, которое

дала сестра партийной писательницы Антонины Наумовны – Валентина Наумовна, оправдывая ее предательство по отношению к родителям.

Все знают, что Сталин объявлял себя «отцом народов», а значит, сирот в стране не должно было быть по определению. Таким образом, в названии главы содержится скрытая насмешка над лицемерной ложью вождя, массово уничтожавшего безвинных и виновных в 1930-е годы.

Ироничны также названия глав «Отставная любовь» и «Головастый ангел», посвященных теме любви и предательства, а также глав «Бредень» и «Беглец», в которых говорится о всемогущей КГБ.

Заглавие «Отставная любовь» содержит авторскую насмешку над «любовью всей жизни» генерала в отставке Афанасия Михайловича, не постеснявшегося продолжить «отношения» со своей секретаршей Софочкой, вышедшей из заключения, где она, невинная, после подписанного генералом заявления (под давлением КГБ), провела много лет, потеряв здоровье и красоту. Их любовь была «в отставке» около пяти лет, но Софочка простила своего Фешу за все его слабости, потому что он тоже ушел в генеральскую отставку после ее ареста.

«Головастый ангел» – это такой же ироничный намек автора-повествователя на то, что возлюбленный Тамары, Марлен, который воспринимался ею как ангельски чистый человек, оказался излишне «головастым» и преследовал исключительно материальные цели. Он не только предал ее, но еще забрал дорогие сердцу Тамары семейные реликвии – картины Врубеля, чтобы побыстрее выехать в Израиль с законной женой.

Заглавие «Беглец», как все названия, является «модификацией его сущности», иронично утверждает, что «убежать» от всевидящего ока Комитета госбезопасности не удастся никому и никогда. Л.Е. Улицкая иронически изображает диссидентское противостояние власти художника Муратова Бориса Ивановича. С сарказмом повествователь подчеркивает, что ссылка на закон (нет ордера на обыск) не действует на сотрудников «Органов», а вот «Почетная

грамота с красной казенной шапкой и профилем “самого великого” оказывает волшебное воздействие» [Улицкая, 2011, с. 319], что позволяет опальному оппозиционеру, изобразившему Мавзолеем Ленина, сделанный из Любительской колбасы, на котором слово «Ленин» было написано связками из сосисок [Улицкая, 2011, с. 323], убежать (как оказалось, только временно) от стражей порядка.

До этого Муратов действительно художественно украшал саркофаг «вождя и учителя времен и народов – Ленина» [Улицкая, 2011, с. 320], за что и получил почетную грамоту от Сталина. А затем стал «злостным рисовальщиком» и убежал от ареста в самую глубину России, в заброшенную деревушку, где бабка, у которой ночевал Борис Иванович, «оказалась святая – на утро не донесла на него» [Улицкая, 2011, с. 323].

Жизнь в деревне названа персонажем каламбурно – «мимосоветской». Борис Иванович сразу перестал «наливаться злобой и сатанеть», как в городе. «Про колбасу Муратову рисовать совсем расхотелось», – иронизирует повествователь, потому что она в этих краях «потеряла свой символический смысл, как предмет, давно забытый и полностью вышедший из обихода» [Улицкая, 2011, с. 331].

Характеристика «бабок» тоже дается автором с помощью иронично-юмористических сравнений персонажей, то с «изношенной» одеждой, то со «смирной картошкой», то «со свободными в своих движениях облаками». С мягкой иронией повествователь подчеркивает безграмотность деревенских старух: они празднуют «большой праздник» Введения, а «куда введения и кого введения, толком объяснить не могут» [Улицкая, 2011, с. 333].

Иронию как будто создает и сама жизнь: Бориса Ивановича арестовали через четыре года «бесовства», «дали» всего два года, причем статью подобрали удивительную – «за порнографию», поскольку он нарисовал моющих старух [Улицкая, 2011, с. 340].

Иронический контраст, выраженный оксюмороном, используется автором романа и в концовке главы: «все старухи давно умерли – «Все в порядке» [Улицкая, 2011, с. 341]. Авторское заключение передает ироническое отношение к трагическим моментам жизни, а направлено против «власть держащих».

Саркастическая ирония присутствует в главе «Потоп», рассказывающей об ином типе противостояния: марксиста Валентина Кулакова, который назвал себя «последовательным и настоящим», а всех «прочих» объявил «окопавшимися извратителями» марксизма [Улицкая, 2011, с. 342]. Валентин Кулаков был «уперт» в своих убеждениях, искал свою правду, сличал тексты и проверял показания. Чтобы доказать «последовательность» марксизма, он издавал подпольный журнал, передавая его за границу. В связи с этим посадили его жену Зину, перепечатававшую материалы мужа и не отстававшую от него в идейном смысле.

Диссиденты-родители из-за своего фанатизма сделали единственную дочь жертвой своей излишней увлеченностью политикой. Повествователь изображает их фанатиками: представителями «целого сообщества людей, которые на костер готовы идти за какие-то цитатки из «Государства и революции», забыв о семье [Улицкая, 2011, с. 346].

Их дочь Марина осталась «бессемейной девочкой», общалась только с собакой Герой и не знала, как ей выжить без родителей. После того как родителей посадили, хрупкой девочке было очень тяжело выживать в жестоком мире, но она смогла справиться со всеми трудностями. Марина научилась скрываться от органов власти, переодеваясь, «как на пьянку в пригородном общежитии» [Улицкая, 2011, с. 348]. Пережив предательство друзей, изнасилование, она нашла в себе силы вернуться домой и начать все с чистого листа: «Пусть сильнее грянет буря! <...> Потоп! У нас потоп! <...> Я все здесь отмою, я побелю! Все будет белое-белое!» [Улицкая, 2011, с. 356]. Очистительным потопом в жизни Марины оказалась залитая соседями ее квартира, заполненная доверху книгами отца. Она представляет родительскую

комнату белой и чистой, мечтает все вместе с клопами выбросить на помойку, создав жизнь «белую и чистую» [Улицкая, 2011, с. 356].

В приведенном эпизоде важен иронически обыгрываемый контраст цвета книг, не имеющих разницы в содержании: синие и красные цвета томов собраний сочинений Ленина и Сталина воспринимаются как «грязь» жизни, а контрастная чистота белых стен – является символом очищенной от скверны.

Переход иронико-комического в драматическое – можно наблюдать и в главе с ироническим названием «Бедный кролик». Содержание этой главы помогает лучше понять смысл термина «имаго», введенного вместе с термином «детскость» в роман «Зеленый шатер».

Интеллектуально недалекий Дулин, став ученым, изучает кроликов, находящихся под воздействием алкоголя. Повествователь намекает, что он сам превратился в «бедного кролика», потому что власть не давала человеку никакого выхода: «Она всегда переигрывает тех, в ком есть честь и совесть», – говорит врач-психиатр Винберг [Улицкая, 2011, с. 397].

От экспериментов на «пьяных» кроликах Дулину пришлось перейти к экспертизе, определяющей вменяемость генерал-майора с фронтовой биографией. Ничипорука Петра Петровича признали антисоветчиком, хотя он создал лояльную к госсистеме организацию СИЛ – союз истинных ленинцев.

Ничипорук резко высказывался против ввода советских войск в Чехословакию, и Дулин понял, что генерал не сумасшедший, а просто чудака, но поставил «красивую подпись» под ложным диагнозом. Доктор был измучен угрызениями совести, поэтому напился «в стельку» и стал ощущать себя «бедным пьяным кроликом» [Улицкая, 2011, с. 408].

Финальная фраза главы «Бедный кролик» саркастична: «Дулин плакал – потому что был кроликом, а не мужчиной. Так Нина ему сказала» [Улицкая, 2011, с. 408]. Жена была частично права: Дулин не сумел противостоять Системе и был ею раздавлен. Героя оставалось только пожалеть. Но он был честен перед

опальным генералом, потому что был наивно уверен, что в психбольнице его действительно вылечат от «странностей».

Ироническое описание, переходящее в драматическое, употребляется автором-повествователем и в самой напряженной главе «Демоны глухонемые», рассказывающей об аресте Миши.

Михей Меламид тоже стал «жертвой» безжалостного времени. Умный, мягкий, добрый, открытый, он оказался самым незащищенным и первым попал под удар.

Первоначальной причиной драмы Мишиной судьбы стал сборник «Аллилуйя» запрещенного автора Владимира Нарбута. Миша бросил вызов обществу, власти, которая не приемлет свободного мнения. Подобное не прощалось, и Михею были перекрыты все пути для роста и развития: запрет на занятие научной работой, отказ в поступлении в аспирантуру, увольнение с любимой работы в интернате для глухих детей.

Слежка, а потом и тюремное заключение выбивают Миху из привычного течения жизни, ломают, опустошают, даже после всех мучений он не может не откликнуться на призывы о помощи: не может не принять на ночлег Айше, тем самым еще больше осложнив собственное положение.

На примере Миши автор показывает, что многие «противостоящие» страдали из-за нравственной чистоты, открытости, бесхитростности, бескорыстно желая помочь ближнему.

В описании посещения дома Волошина в Коктебеле присутствует едкая, но в целом добрая ирония (например, описание «старушек-девочек и старушек-ящериц» и «конкурирующей вдовы Волошина», названной Ассолью, «отсидевшей срок и вернувшейся в Старый Крым к обязанностям гриновской вдовы» [Улицкая, 2011, с. 460]).

Ироничны многие определения автора романа по поводу быта дома Волошина: им был подан «фасонистый обед», они видели «бодрый завиток» на голове старушки; новые знакомые наделены ироническими определениями

«бывшие люди», «музейная женщина», «обычное провинциальное убожество» и другими [Улицкая, 2011, с. 461].

Проявлением едко-добродушной авторской иронии является и описание самиздатского журнала, «худеющего непредсказуемым образом в художественной части и прибывавшего в политической» [Улицкая, 2011, с. 466].

Иронизируют и сами персонажи. Так, едко-добродушная ирония выполняет функцию характеристики образа, как и в случае с высказываниями меркантильного Марлена о Михе: «Он просто сумасшедший! Это выше моего понимания! Ну при чем тут татары! Крым! О себе бы позаботился! Еврею сесть за возвращение татар в Крым! Уж лучше сел бы за свое собственное возвращение в Израиль!» [Улицкая, 2011, с. 480].

Скрытый, тонкий иронический подтекст присутствует в главах, посвященных Сани. Например, в главе «На первой линии», говоря об аполитичности Сани, его бабушка журит за то, что он относится к родной стране, как иностранец. Автор как будто бы поддерживает отрицательное мнение родных, но его следующий комментарий, указывающий на недопустимость для советского человека пропуска таких событий, как «недород в Африке или цунами в Японии», убеждает в иронии повествователя [Улицкая, 2011, с. 482].

Ирония сосредоточена вокруг образов Сани и Алены, а страдающий Миха изображается с подлинным сочувствием, без насмешек. В заключительных главах о Сани («Эпилог», «Ende gut», «Конец прекрасной эпохи») обнаруживаются различные виды иронии по поводу иностранных гостей, «влюбленных в Россию до беспамятства», которых «влекла загадочная русская душа» [Улицкая, 2011, с. 554]. Иронизирует автор и над сексуально озабоченной невестой Сани. Авторская ирония в данном случае строится на приеме контраста желаний Сани и мнимой невесты. В связи с этим надо вспомнить, что В.Я. Пропп подчеркивал, что «противоречие между двумя началами есть основное условие, основная почва для возникновения комизма» [Пропп, 2007, с. 165], в том числе и иронии.

Приведем пример иронического контраста подтекста при описании заключения фиктивного брака: «Потом начинается бред. Женщина с лентой встает. Провозглашает: “Гражданка Соединенных Штатов Америки Дебора О'Хара и гражданин Союза Советских Социалистических Республик Александр Стеклов подали заявление о заключении брака в соответствии с законами нашей страны...” Деби хочет свадьбу. Саня хочет исчезнуть. Деби хочет свадебное путешествие. Саня хочет исчезнуть с лица земли. Деби хочет брачную ночь. Саня хочет исчезнуть с лица земли навсегда» [Улицкая, 2011, с. 575].

Так через контраст отношения к жизни проявляется иронический подтекст ситуации фиктивного брака: у Деби поверхностные запросы, когда главное в жизни – это физическое удовольствие, а у Сани – цель жизни, когда основным является духовное состояние, гармония духа. На такой шаг Саня решился ради свободы творчества: «Фарс под названием “Женитьба” заканчивается. Остается немного: подать заявление в американское посольство и ждать, ждать, ждать» [Улицкая, 2011, с. 576].

Мягкий иронический подтекст отличает авторскую характеристику Ольги. Ольга – настоящий борец. Это сильная личность, умеющая отстаивать свои интересы, принципы, моральные ценности. Ольга была отчислена из университета из-за того, что подписала письмо в защиту профессора. Моральные принципы и честь не позволили ей оклеветать своего научного руководителя и пойти на подлость. У нее была возможность спрятаться за спинами авторитетных и влиятельных родителей, но она не стала этого делать.

Ольгу, как и многих других героев романа, время ставит в определенные сложные жизненные ситуации. Но героиня не отчаивается. Она берет инициативу в свои руки, находит близких по духу людей (знакомится с группой шестидесятников) и продолжает борьбу за свободу слова уже вместе с ними. Противостояние сопровождает Ольгу всю жизнь, но главное в ее жизни все же любовь к Илье. Она борется за свободу, за друзей, чаще всего благодаря своей

воле выходит победительницей из трудных жизненных ситуаций, но борьба за любовь для нее становится роковой.

Такой же тип мягкой ироничности используется Улицкой при описании жизни генерала Петра Петровича Ничипорука в главе с ироническим названием «Орденосные штаны».

Генеральство, как отмечает Л. Улицкая, Петру Петровичу далось от рождения, поэтому в ссылке он вскоре стал «настоящим генералом маленькой армии диссидентов» [Улицкая, 2011, с. 506]. Он не побоялся трудностей, пережил много потрясений, лишений. Генералу Ничипоруку посчастливилось дожить до того времени, когда его признали героем. Людмилой Улицкой проведена параллель между противостоянием героя, его боевыми наградами и позитивными изменениями в расцветающей стране. Ничипорук всеми силами стремился быть услышанным, но, потерпев поражение, не сдался. Его лишили всего, но ордена чудом сохранились. В конце его жизненного пути все заслуженное им было возвращено, и награды, когда-то завернутые в старое трико с начесом, перед гробом несли на красной подушечке. «Красная подушечка» здесь – символ боевой верности отечеству, чистоты и пламенности в борьбе со злом.

Чудесным образом «военный иконостас» вернулся к девяностолетнему генералу, и «он сподобился умереть героем». Повествователь иронизирует в финале: «И лучшие времена наступили. Встретились в конце концов генерал и его награды. Генерал жил в стране, где надо жить долго» [Улицкая, 2011, с. 513].

Инвективная ирония повествователя в главе «Орденосные штаны» направлена против деспотическую политику государства. Ироническое название главы создается через оксюморон, точнее, представляет собой оксюморонное выражение. Ордена носит только прославленный героическими подвигами человек на форменном праздничном мундире. А здесь ордена разжалованного за противостояние генерала попадают на женские старые подштанники, их прячут, чтобы они не были изъяты. Применяя прием травестирования, то есть подмены

«верхнего – нижним», автор показывает, что в определенные эпохи в нашей стране важнее героизма была лояльность к властям.

В этой главе содержится особенно горькая ирония, создающая трогательный образ поруганного честного человека, не щадившего жизнь во время войны, проливающего кровь за свободу родины, а затем воевавшего за свои идеалы.

В главе «Свадьба короля Артура» присутствует иронико-комический сюжет: бывшая любовница Лиса женит Артура на своей сестре, так как он потерял мужскую силу. На глазах у Ольги, которая никогда не встречала «особенных» людей, происходит эта странная свадьба. Они характеризуются повествователем с иронией: каждый из присутствующих – «личность выдающаяся, со странными интересами, редкостными знаниями в немыслимых, в нормальной жизни совершенно лишних областях <...> творческие, рук не покладающие бездельники, тунеядцы, изгои, опасные и притягательные» [Улицкая, 2011, с. 188].

В этом отрывке ирония строится на столкновении несовместимого. Например, «рук не покладающие бездельники» «отказываются работать на государство, или государство не желает иметь с ними дела...» [Улицкая, 2011, с. 188]. Так иронически показано восприятие творческих людей официальными лицами. Многие из этих «особенных» слывут чудаками, но всех их объединяет стремление к творческой свободе.

«Нелепая пьяная свадьба» оказалась на самом деле актом милосердной любви к одинокой сестре Шуре и к бывшему мужу Артуру. Ирония в этой главе построена на противопоставлении физиологической страсти Лисы и ее внутреннего благородства: «в укромнейшем месте» она вывезла за границу микрофильм, сделанный Винаром, финном, обожавшим русскую жену. Благодаря ей «запрещенная рукопись, автор которой сидит в лагере», легла на стол иностранного издательства вовремя [Улицкая, 2011, с. 207], а близкие люди обрели возможность нормального (не голодного) существования.

В главе «Маловатенькие сапоги» вновь развернута анекдотическая ситуация спасения рукописи, случайно засунутой в новые сапоги дочерью Шуры. Вместо того, чтобы отправить деньги деду, она купила модные «дефицитные» сапоги маленького размера и набила их рукописью (не зная об этом), а затем спрятала их в уборной на полке. Во время обыска ничего запрещенного не нашли. Артура не посадили, он не понимал, куда могла деться рукопись. А Маша спала «истомленная сапожными переживаниями» [Улицкая, 2011, с. 214], – иронизирует повествователь.

Мотив противостояния характерен и для романа «Лестница Якова». Речь идет прежде всего о театральном режиссере Тенгизе и театральном художнике Норе. Этим героев можно отнести к диссидентам, потому что они мечутся по своей огромной стране от Бреста до Владивостока, едут то в Прибалтику, то в Сибирь в поисках места, где можно свободно поставить очередной новаторский спектакль. Хотя везде их ждет скандальный успех и мгновенное запрещение спектакля властными структурами, они не сдаются и снова выражают в постановках свой протест против лжи, несправедливости, агрессии властей.

Разъезды главных героев были, по словам Тенгиза, «противостоянием», хаотичным перемещением в поисках свободы, хотя бы «кукольной» [Улицкая, 2015, с. 161]. Театр кукол не спас героев от давления КГБ. Этот тип противостояния можно назвать «кочевым» (по хронологическим признакам).

Авторская ирония сквозит в названии главы о первой постановке, которая была завершена Тенгизом и Норой в 1974 году (глава «Закрытый Чехов»). Это был современный спектакль по пьесе А.П. Чехова «Три сестры». Талантливый грузинский режиссер Тенгиз и московский художник Нора отличались новизной виденья произведений русской классики. С помощью постановок они противостояли «неправоте времени» (Б. Пастернак).

Спектакль был закрыт накануне премьеры «министерскими людоедами», которые «убийство спектакля осуществили всего за пятнадцать минут» [Улицкая, 2015, с. 81]. Постановщики были уверены, что никогда больше не удастся

сыграть этот «великий убийственный» спектакль, в котором отразилось лицемерие эпохи «хрущевской оттепели», просматривающееся сквозь художественный текст пьесы А.П. Чехова. По мнению повествователя, «хрущевские гонения, особенно нестерпимые по хамству», закончились очень нескоро [Улицкая, 2015, с. 205].

Неудача постигла творческую пару персонажей и при постановке «кукольного» спектакля по детской книге «Приключения Гулливера» Джонатана Свифта, потому что эти гениальные интерпретаторы выделяли самое существенное: определяли границу, где человек становится животным, а животное – человеком, и прослеживали, в чем заключается это различие. Тенгиз и Нора применили хитрый прием: актеры играли куклами, как в старину в народные праздники применяли балаганный стиль [Улицкая, 2015, с. 160-161].

Пресса заклемила спектакль, назвав его «буржуазным авангардизмом», «поклепом на советского человека», «показом того, что люди хуже животных» [Улицкая, 2015, с. 161].

В книге Джонатана Свифта «Приключения Гулливера» была выделена часть текста, где речь идет об Иеху и Гуингмах – о людях, потерявших человеческий облик, и благородных лошадях. А главный герой, Гулливер, является только инструментом для измерения степени падения людей.

Тенгиз уверен, что в этом произведении есть сходства между эпохами перестройки (в 1980-е годы) в России и в Англии XVII века, когда после триумфа театра Шекспира английский парламент вообще запретил драматические театры. Тогда наступил рассвет кукольного театра. Играли на площадях и рынках. Это был театр высшего класса, ничего детского! Иеху Люмпин хам, а рядом благородное животное» [Улицкая, 2015, с. 155].

Тенгиз и Нора были также убеждены, что именно в «кукольном спектакле» обитает настоящая свобода, но режиссер делает оговорку: «Ну, кукольная, конечно, свобода» [Улицкая, 2015, с. 156].

Иронично в романе «Лестница Якова» показан еще один вид противостояния – невозвращенцев из заграницы. Таковым невозвращенцем стал муж Норы – ученый-математик Виктор Чеботарев, который был послан в Америку для чтения доклада на научной конференции по математике. После гениального доклада ему сделали предложение возглавить научную лабораторию. Виктор остался на Западе, сменил гражданство и женился на американке Марте, найдя с ней счастье и открыв в себе новые творческие возможности.

Сын Норы и Виктора, Юрик, тоже позднее стал эмигрантом-беглецом, но он «бежал» уже от ужасов Афганской войны. Ему предстояло и бегство обратное – из Америки в Россию, потому что, избежав призыва в армию в России, Юрик в Америке попал в музыкальную молодежную среду, где наркотики были обычным и необходимым средством поддержания в себе творческой энергии. Свобода творчества превратилась в рабство наркомании. И Юрик с огромным трудом был найден Норой, извлечен из пагубного места и возвращен в Россию, где он излечился от наркомании, женился и стал счастливым отцом семейства.

Этот эпизод показывает, что в Америке есть свои «ловушки» цивилизации, которые губят не меньше молодых людей, чем Афганская война.

Расширение видов противостояния властям (даже косвенно, как у Юрика и Виктора Чеботарева) служит для автора возможностью с мягкой иронией показать, что человек может жить, где угодно, переезжать, куда угодно, но везде есть свои недостатки государственной организации и соблазны, засасывающие человека в болото сметного греха.

Констатируем: резкий иронический подтекст, являющийся излюбленным средством характеристики персонажей и выражения авторского сознания, присутствует в большинстве глав и в более резкой или даже в инвективной форме в названиях глав романа «Зеленый шатер», в которых говорится о преступлениях властей и злоупотреблениях, направленных против народа («Дети подземелья», «Тень Гамлета», «Дружба народов», «Беглец», «Отставная любовь», «Бредень», «Демоны глухонемые», «Потоп», «Орденосные штаны»).

Мягкая ирония характерна для глав, где повествователем изображены герои – жертвы времени (Оля, Тамара, Миха Меламид, Саня Стеклов, Костя, Марина, доктор Дулин, Афанасий Михайлович и Софочка).

Ирония в изображении персонажей-иностранцев в романе «Зеленый шатер» реализуется через прием контраста (главы «Дружба народов», «Тень Гамлета», «Ende gut», «Эпилог», «Конец прекрасной эпохи»); комические и анекдотические ситуации, каламбуры характерны для описания «бегства» от КГБ («Маловатенькие сапоги», «Орденосные штаны», «Кофейное пятно», «Свадьба Короля Артура», «Беглец» и прочие).

Автор, внося иронический подтекст, тем самым подчеркивает сложность и неоднородность диссидентства, и в то же время вселяет уверенность в необходимости противостояния тоталитарной власти для творческой личности, жаждущей свободы. Как показывает анализ художественных текстов, Людмила Улицкая использует для разностороннего решения проблемы противостояния различные приемы создания иронического модуса: сарказм, иронические антитезы, оксюморонные выражения, столкновение высокого и низменного, утонченную остроумную игру слов, грубую просторечность, травестирование и анекдотичность ситуаций.

Все ироничные названия глав в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» представляют собой обыгрывание «чужого слова»: цитат из классической литературы, высказываний великих людей, слов и выражений, ставших символами эпохи, высказывания центральных персонажей и так далее.

В романе «Лестница Якова» мотив диссидентства связан с творческой «несвободой» и с угрозой для жизни центральных персонажей романа в период хрущевской оттепели.

Ироничный контекст повсеместно присутствует и в романе «Лестница Якова», где мотив противостояния возникает как четырехлетний период в жизни главных героев (конец 1960-х – 1970-х годов) и касается только семьи Норы, ее мужа и сына.

В романе «Лестница Якова» ироничны, как и в «Зеленом шатре», названия глав, тоже построенные на игре в «чужим словом», например глава «Закрытый Чехов». Это обыгранные слова Тенгиза, ставшие для повествователя знаком «закрытой в стране свободы». Глава «Новый проект» - это обыгрывание высказывания Норы о рождении ребенка как «новом творческом проекте», вместо провальных постановок новых спектаклей.

Название главы «Сад величин» есть авторская насмешка над будущим мужем Норы – «весьма экзотическим» Витасей, считавшим математику «планетой чудесных и разнообразных множеств».

Анализ художественного текста романов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» показал, что Людмила Улицкая применяет для воссоздания мотива диссидентства в основном авторскую иронию. Только в отдельных случаях иронизируют персонажи (Илья, Миха, Марлен, Артур Королев).

Используя классификацию иронического модуса, данного Ю.Б. Боревым, можно утверждать, что в большинстве случаев автором романов используется драматическая ирония, применяемая, «когда читатель знает о ситуации больше, чем персонаж и может предвидеть исход (развязку событий) [Борев, 2003, с. 171].

Если смысл иронии – скрытое осмеяние, то отличительным признаком ее является отрицание и двойной смысл, где истина не прямо высказанная, а противоположная ему.

Ю.Б. Борев подчеркивал: чем больше противоречия между высказанным и подразумеваемым, тем сильнее может осмеиваться как сущность предмета, так и отдельные его стороны. Характер иронии и объем отрицания не одинаковы: в первом случае ирония имеет «уничтожающее» значение (сатирическое), во втором – корректирующее, совершенствующее (юмористическое) [Борев, 2003, с. 171].

В романе Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» при описании действий властей преобладает сатирическая ирония, а юмористическая ирония характеризует «жертв времени».

В отношении иронии, применяемой в заголовках текста, можно утверждать, что довлеет инвективная ирония, построенная на интертекстах из различных прецедентных текстов или высказываниях персонажей романа. Таким образом, ирония как художественный прием может считаться основным средством поэтики структурирования мотива противостояния, что определяется, по нашему убеждению, желанием писателя или усилить драматизм и трагизм проблемы, или смягчить ее.

Можно констатировать, что ирония – постоянный художественный прием, с помощью которого воплощается мотив противостояния. Автор романа применяет его в заглавиях как способ выражения авторского мировосприятия, а также использует как средство выделения, педалирования отдельных черт характера персонажей в описаниях характеров персонажей, а также как средство смягчения драматизма изображаемых событий.

1.4. Мотив «бегство» в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова»

Л.Е. Улицкой. Роль художественной детали

В начале XX века проблема бегства как противостояния несогласных с режимом стала одной из насущных проблем российского общества, которая вновь актуализировалась в последней трети этого столетия.

Изучение системы художественных деталей в прозе Людмилы Улицкой можно выявить ценностные доминанты авторского изображения сквозного мотива «бегства» («эмиграции») в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

В первом романе можно выделить три типа персонажей-беглецов (эмигрантов) по признаку хронотопических отношений:

а) бегство в глубь страны – (художник Муратов Борис Иванович, отец Никодим);

б) бегство внутрь себя (Виктор Юльевич Шенгели);

в) бегство за границы Союза (Илья Брянский, Саня Стеклов, Лиза-Лиса, Марлен, Людмила, профессор Винберг и др.).

Во втором произведении «Лестница Якова» бегство тоже понимается как избавление от несвободы. Глава «Лодка на тот берег» (1988 – 1991) демонстрирует процессы, которые происходили в сознании Норы, отославшей сына в эмиграцию ради его спасения от кошмара Афганской войны.

Десятилетняя война в Афганистане показана как разрушительная, жестокая сила, губящая прежде всего психику людей. Пережив страшное самоубийство друга сына, бывшего афганца Феди Власова, родные Юрика решили срочно его увезти к отцу «до того времени, как его закатают в армию» [Улицкая, 2015, с. 386]. Было принято решение отправить Юрика не только под опеку отца, но и под надзор его доброй жены Марты, чтобы с ним не произошло того, что случилось с Федором. Но в Америке с Юриком произошло не менее ужасное: он стал наркоманом.

Знаменательно, что на фоне распада СССР, локальных войн и отъезда сына у Норы происходит переосмысление социально-политических взглядов и творческих начал драматургической режиссуры. Художественно оформляя спектакль по древнему народному славянскому мифу, она поняла, что и Тенгиз, работавший с ней в паре, окончательно «эмигрировал» в Грузию, точнее сказать, возвратился к своим корням, к истокам рода. Она попробовала работать одна, не надеясь на его возвращение. Взявшись за оформление фольклорного спектакля, Нора ужаснулась своему незнанию древнего народного искусства и поняла, что она слепо шла за Тенгизом все свои творческие годы [Улицкая, 2015, с. 352].

Ее заинтересовала символика воды, точнее водных пространств в фольклоре мира, которая была связана с мифом о посмертном существовании человеческой души: «Картина оказалась универсальной для всех культур <...> душа обязана совершить этот переход через великие воды, чтобы добраться до другого берега, окраины иного мира» [Улицкая, 2015, с. 393].

Нора поняла, что перешла какой-то важный рубеж в своем сознании. Она осознала, что Юрий плывет в Америке в своем «потоке» по другую сторону океана, из которого его уже нельзя вернуть. Нора почувствовала, что Америка – это «другой» берег, который, как в ее снах, на самом деле оказался чудовищем, которое теперь не отдаст ее сына. СПИД и наркотики собирали в то время «обильные жертвы» [Улицкая, 2015, с. 453]. Для Норы началось новое «противостояние» – теперь излишней американской свободе, которое закончилось спасением сына Юрия и его возвращением в Россию навсегда.

Нора уяснила, что никаких бегств и противостояний, по сути, не нужно, что мир един в его сущности. И людям важно только одно: «услышать музыку, которая разлита в космосе» [Улицкая, 2015, с. 724].

Такое завершение получил мотив бегства и противостояния в романе «Лестница Якова».

В предыдущем романе Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» причиной отъезда в большинстве случаев было несогласие с политикой государства: эмиграция была чаще всего вынужденной по прямому требованию властных структур или из-за притеснения и угроз властей. Среди беглецов были и «добровольцы», переезжавшие для «воссоединения» по религиозным, национальным, «лечебным» или другим личным причинам, например из-за невозможности реализовать в творческом плане (Саня Стеклов и его подруга Лиза).

Художественные детали, с помощью которых воплощается мотив «бегство», демонстрируют степень ориентации автора на предшествующие культурные коды, выявляют отношение автора к эстетическим и ментальным ценностям исторического прошлого и настоящего. Эти художественные детали ментальной характеристики героев имеют в последних романах Улицкой особую значимость, так как показывают истинное отношение автора-повествователя к проблеме.

Героям романа «Зеленый шатер», как правило, повествователем придавалась значительная ментальная символическая деталь, говорящая об

особенностях той или иной личности. Об этом уже писали исследователи, например, В.С. Вуколова в своей диссертационной работе подчеркнула, что классическая русская литература была для Людмилы Улицкой «объединяющей силой», отражающей национальный менталитет. Исследователем были изучены и проанализированы три типа прецедентных феноменов. Первый тип – «эпохальный», который у Людмилы Улицкой выступает как символ определенной эпохи («глухонемость» – это символ эпохи сталинизма). В романах 2010-х годов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» исследователь выделяет второй тип – слова-символы, которые характеризуют персонажей определенных социальных групп, например детей без родителей («бедные», «сироты»). Третий тип составляют уникально-личностные характеристики каждого персонажа, которые выделяют индивидуальные качества каждого героя. Эти слова-символы сигнализируют об авторской позиции по отношению к каждому персонажу [Вуколова, 2017, с. 12].

В нашей работе подобные слова-символы мы называем художественными деталями в связи с их разнородностью. Увеличение числа художественных деталей происходит за счет тех многих случаев, когда деталь-символ выражает не авторское мнение, а видение того иного персонажа другими героями романов. Например, в глазах школьных друзей Илья ассоциировался с клоуном, так как он был одет в одежду с кривыми заплатами и всегда «паясничал и насмешничал», «делал представление из своей бедности» [Улицкая, 2011, с. 10].

С точки зрения одноклассников, у Сани были «девичьи ресницы» и модная «бабская» курточка на молнии, что вызывало и зависть, и отвращение [Улицкая, 2011, с. 11]. Если Илью за непомерно высокий рост дразнили «длинным», то Саню обзывали «припадочным гномом». Миха имел прозвище «рыжий очкарик».

Как бывшую дворянку, бабушку Сани, Анну Александровну, соседи наградили «сословной» деталью. Она, по их мнению, «ходила, как цирковая лошадь», ставя перед собой тонкие ноги [Улицкая, 2011, с. 11]. Насмешка,

содержащаяся в определении «цирковая лошадь», свидетельствует о пренебрежительном, агрессивном отношении к «бывшим».

Та же самая Анна Александровна напоминала Михе о культуре русской интеллигенции периода Серебряного века, поскольку свято соблюдала все бытовые и эстетические «приличия».

Многие персонажи наделены другими героями произведения положительными символическими деталями. Например, Миха предстает в восприятии Анны Александровны, как «эталон» мужчины (в ореоле борца и почти мученика). Он символизирует «рыжего поэта» – яркого, эмоционального и влюбленного рыцаря.

Для Сани Стеклова окружение бабушки (часть музыкальной интеллигенции города) было знаком «религиозного ордена», то есть элитарности, кастовости: «это было особое малое население, затерянное в огромном многолюдстве города, – как религиозный орден, скрытая каста, может быть, даже, как тайное общество...» [Улицкая, 2011, с. 29].

Художественные детали, которыми выражается видение характера одного и того же человека даже у родных людей, разнятся. Отец Оли, Афанасий Михайлович, воспринимает Илью как «корень зла», он чувствует «вражеский запах», видит огромные размеры мужского достоинства [Улицкая, 2011, с. 138], а мать, Антонина Наумовна, наблюдает в нем «несуразную» оглоблю, «вихлистую жердину», враждебную даже по отчеству (Исаевич), потому что «пророческие имена только у попов и у евреев в ходу... еще у староверов». А они все враги советской власти [Улицкая, 2011, с. 139].

Любящая Ольга видит в Илье высокого, с «заснеженными кудрями», самого веселого на свете человека. Причем, определение «высокий» и «кудрявый» повторяется в художественном тексте многократно [Улицкая, 2011, с. 133].

Парадоксально, но именно с диссидентом Ильей, будущим беглецом-эмигрантом, Ольга смогла почувствовать огромную любовь к Родине во время

поездки в Вологодскую область, в Ферапонтово: видя пропадающие фрески Дионисия, запущенный монастырь, медлительную и сонную северную природу, героиня все это «признала своей настоящей родиной» [Улицкая, 2011, с. 142]. Одновременно в ее душе идет процесс отторжения всего «советского»: «Именно тогда, под Вологдой, она, пережившая разочарование в родительских идеалах, <...> во властях и начальствах страны, в которой родилась, в самой стране, с ее жестокими и бесчеловечными порядками, вдруг испытала новую, щемящую любовь к бедному смиренному Северу, откуда родом был ее отец» [Улицкая, 2011, с. 143]. Поведение Ольги свидетельствует о том, что диссиденты – это не обязательно антипатриоты, а люди, разделяющие два понятия: любовь к родине и недостатки государственной системы, с которыми они борются.

Детали, создающие картину внутренних изменений в душе героини, свидетельствуют о появлении в ней неприятия тоталитаризма, которое идет параллельно с ростом патриотизма, как ни парадоксально это звучит.

Такое многоаспектное использование символических деталей дает возможность более глубоко увидеть характеры героев, но давать оценку их поведения в аспекте бегства является прерогативой автора-повествователя.

Так, когда тиски КГБ стали невыносимыми и Илья решил срочно уехать из страны, то Ольга заявила, что хочет уехать с ним, но не может из-за сына, которому не разрешит выехать ее первый муж. Илья эмигрировал один, потому что выше родины ставил свое самоопределение и свою личную свободу. А Ольга осталась, так как разлука с сыном была для нее просто невыносима. Она дала Илье два определения – «паразит и потребитель» [Улицкая, 2011, с. 149], а символом самой героини стала «засохшая луковица» [Улицкая, 2011, с. 152].

Проблема бегства (эмиграции) связана с аспектом «свой – чужой». Будучи чужими в родной стране, диссиденты оказываются зачастую и в чужой стране «чужими». Это остро чувствовал Михей, отказавшись от эмиграции и выбрав самоубийство.

Необходимо учесть, что точный смысл терминов «бегство» и «противостояние» отличается от обыденного: «Бегство – тайный самопроизвольный уход откуда-то», а «беглец – это тот, кто спасается бегством» [Ефремова, 2000, с. 47]. Значит, бегство – это не акт трусости, а действие, способствующее спасению себя и других. Но в романе «Зеленый шатер» бегство зачастую кончается гибелью героев или разрушением семейных отношений.

В «Зеленом шатре» два центральных героя эмигрируют, но не находят счастья на чужбине. Илья Исаевич Брянский вынужденно ищет спасения в Америке, уверенный, что это страна свободы.

Саня же не может жить в России после смерти бабушки. Он эмигрирует. Если русское слово «беглец» несет семантику спасения, надежды, то иностранное «эмигрант» воспринимается, как отъезд человека в поисках более благополучной жизни. Жизнь на чужбине оказалась намного хуже, чем думали Илья и Саня [Улицкая, 2011, с. 145]. Дела не складывались, приходилось часто менять место жительства, перебираясь из одной страны в другую.

Илья пишет письма Косте, из содержания которых понятно, что человеку вдали от родных мест очень тяжело, потому что происходит преодоление миражей и возникает отторжение от новой действительности. Илья быстро понимает, что, живя на Западе, необходимо полностью отречься от всего, что было важно в России: «Только полная смена кожи, приобретение новой поверхности с новыми рецепторами обеспечивает выживание» [Улицкая, 2011, с. 150]. Человек «без кожи» не может жить, а значит, впереди быстрая гибель.

В эмиграции этот герой прожил не больше пяти лет, несмотря на то что он прекрасно знал язык. Илья хорошо уяснил, как надо вести себя в чужой стране, но его национальное самосознание не дало ему возможность ассимилироваться и даже хоть немного адаптироваться. Он все время преодолевал себя, делал шаги через силу, но эмиграция все равно закончилась для него трагически.

Другой герой «Зеленого шатра», эмигрировавший в Америку, Саня Стеклов, также не стал «своим» на чужбине. Но если Илью вынудили покинуть родину

обстоятельства ареста, то решение Сани было принято самостоятельно и обдуманно.

Возможно, привыкнуть к чужой стране ему было легче, чем кому-либо другому, ведь мысленно он был погружен только в музыку и жил только ею. Из-за обособленности от людей его бабушка Анна Александровна наградила внука определением «иностранец в своей стране». Этот герой не стал «своим» ни в России, ни в Америке. Саня не считал себя космополитом, но признался, что только музыка и есть его родина. На чужбине он понял другое: без России и музыка становится «тенью», а жизнь – «ледяным пространством».

Ему тоже очень не хватает русской душевности в чужой стране. В финале романа Саня в разговоре со своей подругой детства Лизой вспоминает о русской музыкальной школе, о Чайковском, о русской поэзии и о Бродском – о том, что поэт, прожив много лет в эмиграции, все же писал только о России и закончил преждевременной смертью.

Саня Стеклов ощущает «дуализм эмигрантского положения», так как «эмигрантство – это своеобразный диагноз, который нельзя изменить, и он будет преследовать человека на протяжении всей его жизни» [Балабан, 2014, с. 916]. Как говорил Эзоп, «людей, покидающих свое отечество для чужих краев, на чужбине не уважают, а на родине чуждаются» [Сургуладзе, 2015]. Ни «свой» и ни «чужой», он не может до конца ассимилироваться в Нью-Йорке, не может забыть привитые с детства традиции и обычаи. И вроде бы все прекрасно: работает во всемирно известной музыкальной школе, преподаёт теоретические дисциплины, «*ende gut*», как пишет автор, но чего-то очень важного не хватает. Печальный исход событий связан и с ностальгией и осознанием тщетности усилий в поисках душевного покоя.

Такие детали, как «горбоносое узкое лицо» у Лизы и мужское курносое, «скуластое» у Сани, «прижатые друг к другу», как два российских народа: под снегом, холодом, ветром, и «запах гнили от залива» символизируют не только сложность существования этих молодых людей в эмиграции, ностальгирующих

по Родине: «Чувствуешь, Стеклов, Чистыми Прудами пахнуло?» [Улицкая, 2011, с. 577].

Оба героя многого добились, став знаменитыми, но они редко видятся. Их предыдущий диалог прерывается на полтора года и продолжается с того места, где он был прерван. Они мечутся по разным странам и городам (Милан, Афины, Стокгольм, Рио), и везде их сопровождает «ветер, холод, сырость» [Улицкая, 2011, с. 578]. Эта символическая деталь повторяется вновь и вновь, свидетельствуя не столько о погоде, сколько об отсутствии душевного тепла вокруг.

Очень важна еще одна деталь: музыка превратилась в «колебание воздуха», а жизнь — в «доказательство жизни» [Улицкая, 2011, с. 581]. Поэт Бродский читает для них на русском языке стихи, в которых звучат такие слова, как «все вчера», «все в прошлом в России», а здесь — только «тени миражей». Саня произносит: «Прошлого все больше, будущего все меньше» [Улицкая, 2011, с. 583].

И слово «гений» звучит для персонажей правильно только «в русском смысле этого слова, не в европейском», потому что здешние «гении» имеют «прицел на публику», на заработки [Улицкая, 2011, с. 583-584].

Длинный разговор по душам о музыке, о любви внешне успешных эмигрантов Лизы и Сани не поднимает им настроения, о чем свидетельствуют такие детали, как «обледенелые деревья», «ледяные» дороги, превращенные в тень звуки менуэта. Повторение деталей ледяного пейзажа создает атмосферу близости смерти. И в финале действительно звучит известие о смерти поэта Иосифа Бродского: «В ту ночь поэт умер» [Улицкая, 2011, с. 587].

Глава, в которой мы читаем эти строки, названа «Эпилог. Конец прекрасной эпохи». Такое же название имела последняя книга Иосифа Бродского «Конец прекрасной эпохи. Стихотворения и поэмы» (1969). Это тоже символическая художественная деталь, говорящая еще об одной трагической ситуации из жизни поэта Бродского. Он писал: «Ни страны, ни погоста не хочу

выбирать. На Васильевский остров я приду умирать» [Бродский]. Однако он умер далеко за пределами своих «грустных краев», «края недвижимого». Поэт считает себя «одним из глухих, облысевших, угрюмых послов» России [Бродский]. А эпоху, в которой он жил, называет «зоркой <...> в общей своей слепоте» [Бродский]. Действительно, смерть Бродского стала «концом» эпохи постсталинизма, когда были актуальны пророчества поэта: «Неповинной главе всех и дел-то, что ждаты топора да зеленого лавра» [Бродский]. Ведь только после смерти поэзия Иосифа Бродского получила всемирное признание и была увенчана «зеленым лавром» - символом славы.

Здесь детали, выраженные реминисценциями, выполняют функцию генерализации и типизации, доводят изображаемое до «библейскости», усиливают образность описываемых явлений.

Чужой текст в романе «Зеленый шатер» (цитаты из поэзии Бродского) служит источником символизации сквозного мотива «бегство», расширяет круг образных средств. Характеристика времени, данная в начале произведения повествователем: «Время было совершенно немзыкальное, выли трубы, гремели литавры, звучали марши-гимны, замаскированные под уличные песни», – в финале, как ни странно, продолжается на зарубежном материале [Улицкая, 2011, с. 33].

В романе «Лестница Якова» далеко не всем героям оказалось тяжело покинуть родину. Например, Виктор Чеботарев ничего не потерял, а, напротив, даже выиграл от смены места жительства. Он обрел семью, по-настоящему любимую женщину, современные, хорошо оборудованные лаборатории, которые так необходимы были для работы. Похоже, что для этого героя вовсе не существовало понятия национальности, национальной самоидентификации.

Если для Сани и Лизы, героев «Зеленого шатра», музыка казалась родиной, то для Виктора Чеботарева математика стала главным жизненным призванием и заменила все. Не без труда привыкал к жизни на новом месте приехавший в гости к отцу Юрик: «Поверхность жизни сильно поменялась» <...> Был новый дом,

новые звуки, приклеенные улыбки на лицах людей, мир старых привычек был разрушен» [Улицкая, 2011, с. 430]. Однако спустя всего лишь год он влюбляется в Нью-Йорк. Этот город «придонных радостей и шальной свободы, место, где поют, пьют, играют и ширяются поздними вечерами и ночами», привлекал юношу, обволакивал его, в результате и «поглотил» и чуть не довел до гибели [Улицкая, 2011, с. 439].

Многие герои Людмилы Уликой, после эмиграции на Запад, теряют себя, свои жизненные ориентиры, волю к жизни или вовсе не доезжают до мест свободы, умирая в пути. Например, в главе «Дорога в один конец» умирает на глазах у Ильи профессор Винберг, смерть которого символизирует безысходность, предвещая то, что ждет чаще всего людей в отрыве от родины.

Другой тип эмигранта с бегством «внутри России» показан на примере жизни художника Муратова в главе «Беглец», представляющей собой законченную самостоятельную новеллу.

Главной деталью истории бегства опального художника является ее грозовой фон: гроза была разыграна, как музыкальный спектакль: «...с увертюрой, лейтмотивами, дуэтом воды и ветра. Молнии взлетали столбами, под непрерывный грохот и сверканье, потом антракт и второе действие» [Улицкая, 2011, с. 316].

Гроза как будто была предвестием драмы жизни Бориса Ивановича Муратова: его пришли арестовывать за антисоветскую деятельность. Хорошо знавший законы номенклатурного мира, Муратов сумел сбежать и только этим отсрочил арест, но обрел за это выигранное на свободу время, истинный смысл бытия. Эта ключевая деталь важна: арест воспринимался злосчастливым художником как крушение жизни и потому сопровождался восприятием двора своего дома после грозы, как «после потопа» – символа всеобщего уничтожения [Улицкая, 2011, с. 324].

В официальной жизни художник Муратов украшал саркофаг Ленина, а в личной и творческой своей жизни он занимался созданием карикатур на

советскую действительность: рисовал гигантские буквы, складывающиеся в слова «слава КПСС» из вареной колбасы с этикеткой «2 руб. 20 коп.» [Улицкая, 2011, с. 323].

Единственным островком спасения виделась Борису Ивановичу деревня Даниловы Горки, где жил его друг Николай Михайлович.

«Бег» в глубинку России стал для него, потомка крепостных крестьян и «пролетариев художественного труда», великим открытием и спасением [Улицкая, 2011, с. 324].

«Мимосоветская жизнь» в деревне очень понравилась Муратову, и на героя нашло необыкновенное спокойствие: он увидел, какой была уничтоженная большевиками дворянская Россия. Художественные детали, употребляемые повествователем, стали контрастными, символизируя советское прошлое: красота и уродство, мудрость и глупость поменялись местами.

Борис Иванович дивился патриархальным отношениям, существовавшим в большой семье его друга, ладом и гармонией природы и человека. Он понял, что зря был убежденным противником деторождения, глядя на детей и внуков Николая Михайловича. Осознал то, что сам Борис Иванович не был никогда до этого «настоящим» художником, а только «исполнителем» и в «бесстыдном государстве» «наливался злобой и сатанел и все язвительнее придумывал карикатуры на социалистическую жизнь» [Улицкая, 2011, с. 327].

Его подпольное творчество было злым, а в деревне он не хотел рисовать «колбасу», потому что она была не нужна и никто по ней не тосковал [Улицкая, 2011, с. 328]. Колбаса в жизни Муратова была символом изобилия, которого не доставало при социализме. Художник понял, что в русской деревне намного важнее духовные ценности, а колбасу там заменяют «сушеные грибы, сушеная в печи малина и земляника», добытые в лесу, поскольку русская природа сама изобильно кормит человека.

Перебравшись на зиму в избу к бабе Нюре, «диссидент» открыл для себя еще один мир контраста: простые русские крестьяне, приспособились к жизни в

постреволюционной разоренной деревне, сохранив свою русскость. Они приобрели пороки «водкопития», но сохранили силу воли и красоту духа, а также многие православные русские традиции.

Такая художественная деталь, как бережно хранимая «черная большая икона» в углу избы стала символом разоренной, но непобежденной бывшей Святой Руси. Бабка Нюра крестилась «на святое место», даже принимая «первый наперсточек» водки.

Неграмотная баба Нюра оказалась мудрым тайным судьей советской власти и постоянно боролась с ней, остроумно комментируя новости, которые передавали по радио: «Слышь, жилец, а этот Сталин теперешний, как его величают, он еще позлее того будет <...> Тот все забрал, а этот уж остатки подчищает. Ох, ото всего освободили, родные, – вперед всего от земли освободили, потом от мужа, от детей, от коровы, от курей... От водки освободят, и полная будет свобода...». И добавила – «И от Бога нас освободили» [Улицкая, 2011, с. 330].

Муратов начал рисовать «застолья старух»: «В скудости ему открывалось большое богатство: мелкие кривые картофелины, <...> мятый огурец из бочки, грибы. <...> И царица стола – мутная бутылка самогона» [Улицкая, 2011, с. 331].

Художник понял, что видит «последние лики» умирающей русской деревни в старушечьих личиках: «Они были последние в деревне. Остальные уже перемерли, изношенные, как их ветхая одежда, смиренные, как картошка, их единственная пища, свободные, как облака» [Улицкая, 2011, с. 331].

Муратов чувствовал себя ученым, зарисовавшим исчезающий мир, и был потрясен тем, что неожиданно увидел не уродство, а красоту и в бедном быте, и даже в телах старых женщин. Он зарисовал купающихся бабок, назвав картину «Купание белых лебедей». В Муратове проснулся настоящий художник, который пишет ради творчества и познания мира, а не ради денег.

Несмотря на якобы драматический финал (старухи умерли, Муратова поймали и посадили), авторская идея очевидна. Только бегство в глубь своей

страны, своей истории, познание традиций предков может раскрыть в человеке творческие потенции, сделать его счастливым. Ведь Муратов не жалеет ни о городе Москве, ни о красавице жене, ушедшей к другому, ни о том, что его нашли и посадили в тюрьму. Не жалеет, потому что, скрываясь в заброшенной деревне, он открыл для себя уходящий чудный русский мир, основанный на православной аксиологии, увидел непобежденный народ, передавший детям и внукам главное – стремление обрести гармонию духа, а не просто материальное изобилие.

Контраст заложен в мотив бегства на уровне не только художественных деталей, но и сюжетосложения: несчастья, которые принесла эмиграция Илье и Сане, тоже искавших свободы творчества, но вдали от родины, в иной среде, обернулись для художника Муратова, бежавшего в глубь России, обретением истины, возвращением к традициям своего народа, пониманием подлинной сути творчества.

Главы «Зеленый шатер» и «Конец прекрасной эпохи» словно уравновешены в самой сердцевине романа тем, что как будто размежеваны главой «Беглец», в которой герой уходит в глубь России и находит там свободу творчества, реализует полностью свой талант, хотя его творческая свобода была недолгой, но настоящей, обеспечившей ему творческое бессмертие как художнику.

В главе «Свадьба короля Артура» тоже как будто совершается «бегство» по личным мотивам: повествователь изображает русскую женщину из деревни, уехавшую от материальной безысходности и отсутствия перспектив в Москву. Формально для того, чтобы показать, какие выдающиеся личности «со странными интересами, редкостными знаниями в немислимых в нормальной жизни совершенно лишних областях», знакомые, с редкими книгами, входят в круг общения Ильи, повествователь вырисовывает перипетии жизни Елизаветы-Лисы.

Она придумала авантюру: женить бывшего мужа на своей сестре, чтобы и та была не одна, и Артур был «в заботе». Об авантурном характере Лисы говорят ее внешний облик и одежда: «Бог знает, что было на ней наворочено: белая шелковая блузка, поверх которой нацеплен черный кружевной лифчик, короткие шорты выглядывали из-под блузки» [Улицкая, 2011, с. 200].

Такая деталь, как подвижность облика (колыхание волос, взлетание одежды, покачивание каблуков, стремительность походки, порывистость жестов) говорит о шаткости положения женщины в мире, где не на кого опереться оторванной от традиционных корней, от земли, от семьи потомственной крестьянке.

Лиза пьяна и резка в своей заботе о ближних: орет матом, приказывая заботиться об Артуре, которого меняет на «финика», жителя Финляндии, выходя замуж по расчету. У нее как будто искажены все представления о морали, чести, достоинстве, а включен только единственный механизм: спасение от голода, неудач, болезней: «Гениальная хулиганка! Она же Короля из тюрьмы вытащила, в психушку засунула, демобилизовала. Кому платила, кому давала. Она юристом стала. Нет, нет, в самом деле! Юрфак вечерний закончила. <...> Девчонка с Дальнего Востока, у нее отец охотник. Она с ним в тайгу с малолетства ходила. И пьет как мужик. Железная баба...» [Улицкая, 2011, с. 201].

Этот образ слегка напоминает некрасовский тип русской женщины, которая «коня на скаку остановит», но это женский тип, искаженный катастрофическим временем, «заточенный на материальное выживание». Ее сестра Шура с племянницей Машей «укрылись от позора» в доме, на кухне, плача от такого внешне недостойного поведения родственницы. Шуру утешает ее дочь, которая тоже, «плевала на весь этот столичный сброд», поскольку у нее, как у Лизы, был свой проект жизни – устроиться в Москве, выйти замуж с жилплощадью и закончить институт: «Она была такая же целеустремленная, как ее тетка...» [Улицкая, 2011, с. 202].

Описание абсурдной «нелепой пьяной свадьбы, <...> в которой было все, кроме <...> взаимной любви мужчины и женщины», свидетельствовало о

ненормальной жизни и отношения к ней [Улицкая, 2011, с. 203]. Но все это внешняя сторона события, в котором скрыта драма.

Важны такие художественные детали: в поезде протрезвевшая Лиса, словно ловкий фокусник, снимает лифчик, надетый поверх блузки, но вешает себе на шею «ворох бумажных самодельных бус, скрученных из порванных на мелкие куски страниц журнала “Америка”» [Улицкая, 2011, с. 206]. Бусы – это деталь, говорящая об источнике почерпнутого Лизой идеала поведения. Вторая деталь: Лиса надевает новые колготки, принесенные на свадьбу Винаром, будущим финским мужем, которые из-за своей дешевизны тут же «пустили широкую дорогу на икре, на видном месте» [Улицкая, 2011, с. 206]. Эта деталь свидетельствует о меркантильности и жестком расчете по отношению к Лисе нового мужа. Но Лиса сознает всю горькую правду.

Объяснение состоявшейся несурзной женитьба бывшего мужа на сестре и отъезда в Финляндию с Винаром содержится в заключительной фразе повествователя: «Илья любил свою работу. Микрофильм, вывезенный из зоны женой автора книги в укромнейшем месте, был сделан первоклассно. Сергей Борисович Чернопятов, руководитель этой, по меньшей мере, трехступенчатой анально-гинекологической манипуляции, знал, что все будет в порядке. Лиса никогда никого не подводила» [Улицкая, 2011, с. 207].

Лиса оказывается несчастной женщиной, которая знает, что ее манипулирует авантюрист высокого ранга. Она приносит себя в жертву ради выживания своих родных, ради благополучия жизни сестры, племянницы, отца и бывшего мужа.

В романе «Зеленый шатер» только в одной главе показана эмиграция по национально-религиозным причинам. Речь идет о главе «Головастый ангел», где изображен отъезд Марлена, который тоже сопровождается несколькими символическими художественными деталями, свидетельствующими об авторской позиции.

Важно, что Марлен ведет речь не об эмиграции, а о «возвращении» в Израиль. Значит, представление о России, как о стране временного проживания, всегда превалировало в его сознании. Тамаре, своей любовнице, не представляющей своего разрыва с Россией, Марлен говорит: «Ваша страна», «ваши передвижники», «у вас» [Улицкая, 2011, с. 300-301].

О хитрости и практичности Марлена, даже о его некоторой циничности читателям уже известно из других глав романа. Когда Миха поступил на филологический факультет, Марлен процедил сквозь зубы, что еврею выгоднее идти в «рыбный» институт.

Давно задумав отъезд в Израиль, поскольку его обвиняли в сионизме, Марлен серьезно готовился к эмиграции: изучал язык, перевел русскую жену на исполнение семитских обрядов, на приготовление кошерной пищи.

Марлен явно использует (удобную для него и по месту жительства – рядом со своей квартирой, и по характеру искренней влюбленности в него) Тамару. Увидев в доме любовницы картину Врубеля, он цинично, вкрадчиво выпрашивает ее, якобы для дачи взятки господину Икс. Даже свою старую собаку пристроил к Тамаре, которой больно было смотреть на этого свидетеля крушения своей любви.

Тамара мгновенно отдала Марлену не только картину Врубеля. Далее следует такая деталь: когда Марлен спешно снял картины, все три, доставшиеся ее бабушке из дома Гнесиных, подаренные ей в разные годы, Тамара заметила, что «глаз его ожил, и он думал уже вперед – куда везти, как передавать картины, и дальше, дальше...» [Улицкая, 2011, с. 302].

Марлен объяснил, что надо отвезти картины тетке, к которой пойдет нужный человек в десять утра. Значит, Марлен был уверен, что Тамара отдаст ценные картины, и цинично разыгрывал перед ней совестливого человека. Но стыдно за него было искренне любившей его Тамаре, оправдывающей его, думая, что он вел себя так «плохонько», потому что у него тоже была к ней любовная страсть, бешенство гормонов, а не только цинизм.

Глава завершается такой деталью: у Марлена все в порядке, но «неизвестно только кому, в конце концов, достался головастый ангел с голубым крылом» [Улицкая, 2011, с. 303].

Этот «головастый ангел с надломленным крылом», висевший в изголовье Тамариной кровати, тоже имеет важные, характеризующие Марлена символические детали, одна из которых – авторская деталь – таится в определении «головастый». Ангел обычно «светозарный», а головастый – это определение-намек на самого Марлена, на его предприимчивость, меркантилизм: в его отношениях с Тamarой был сплошной расчет на выгоду.

В крыле светоносного ангела скрыта и суть судьбы Тамары: она, «вопреки» законам своей науки и «анатомии мозга», сумела глубоко поверить в Бога, стала истинной христианкой и делала окружающим только добро. Ангел-хранитель способствовал ее покаянию в грешной страсти к Марлену и помог успокоить душу после такого драматического конца ее любви. От возлюбленного она страстно желала ребенка, но поняла, что «это не ее судьба» [Улицкая, 2011, с. 302].

Л.Е. Улицкая показала, что есть еще другие виды бегства от «ползучей чумой пораженного времени» [Улицкая, 2011, с. 306]. Например, бегство от самого себя, которое предпринял Виктор Юльевич Шенгели. Он просто закрылся от мира в комнате коммуналки, чтобы «написать» книгу, уверенный в том, что литература есть лучшее оправдание жизни [Улицкая, 2011, с. 306].

Такая деталь, как то, что учитель Шенгели целыми днями лежит «среди лучших русских книг» один, полупьяный, говорит о том, что страх оказался сильнее и погубил «все зародыши красоты, ростки прекрасного, мудрого, вечного...» [Улицкая, 2011, с. 306]. Герой понял, что противостоял непотопляемой системе, был для чиновничества «странным» человеком: «литературу любил, а войну – нет» [Улицкая, 2011, с. 41].

Эмиграция внутрь себя – это та форма противостояния, которая является одновременно и поражением, и бегством, и уходом. Любое бегство есть уход, в

том числе, и из жизни (как у Миши, у Оли, у генерала Ничипорука, у Софочки и других персонажей).

Позиция противостояния «официозу» была присуща и ученикам Шенгели (главы «Последний бал», «Дружба народов», «Зеленый шатер»). Они осознавали, что их учитель хорошо чувствовал «фантасмагорию времени» [Улицкая, 2011, с. 106]. Например, когда вышел доклад Хрущева на XX съезде партии, в тексте он появился только через полгода под грифом «Для служебного пользования»: «Секретный доклад для одной части народа, который он должен хранить в тайне от другой. Государство с поврежденным рассудком» [Улицкая, 2011, с. 106]. Так думал Виктор Юльевич, но это мнение разделяют и его ученики, судя по комментариям, и автор-повествователь.

Десятиклассники решили подготовить к выпускному вечеру спектакль-прощание с любимым учителем. Писатель описывает приготовления детей с юмором и оптимизмом. Например, у Миши в пьесе в стихах, написанной для Учителя, «был миллион действующих лиц, от Аристофана до Иванушки-дурочка, от Гомера до Эренбурга» [Улицкая, 2011, с. 109]. И одновременно с печалью и пессимизмом: «Это была генеральная репетиция будущего первого бала, который у большинства никогда не состоится, ложное обещание грядущего сплошного праздника жизни, которого тоже не будет, расставание со школой <...> в этот день окрашивалось фальшивыми романтическими красками» [Улицкая, 2011, с. 109].

Выступление учеников было воспринято как протестное противостояние. Выпускниками был использован прием интертекстуальной детализации: в спектакле Пушкин искал «стройную ножку, и штук пятьдесят манекенных <...> ножек проплывали по сцене» [Улицкая, 2011, с. 109]. Явно здесь содержится намек на успех Шенгели у женщин. «Чеховское ружье», стрелявшее на сцене, говорило об интеллигентности Виктора Юльевича.

А «тряпочная чайка, с отвратительным криком падавшая на середину школьной сцены» [Улицкая, 2011, с. 113], символизировала обреченность ухода

любимого учителя из школы и намекала на страдания от будущей разлуки учеников, как на сцене у героев пьесы А.П. Чехова «Чайка». Когда директор и учителя школы выразили протест против такого поведения учеников, учитель Шенгели подыграл, наклонился к директорше, склонился к ее знаменитой брошке-бабочке и сказал умильным голосом: «Какой милый поросеночек» [Улицкая, 2011, с. 115], хотя внутренне учитель сожалел о содеянном.

Противостояние Михи и Ильи невольно возникло после их знакомства с Пьером Зандом, студентом Брюссельского университета. Пьер рассказывал им о «бывшей России», о первой волне эмиграции, в которую попали его родители: «Как же яростно и остро Петя ненавидел большевиков! Миха с Ильей, немало обсуждавшие недостатки социализма, впервые встретили человека», считавшего коммунистический режим «сатанинским, мрачным и кровавым» [Улицкая, 2011, с. 120].

Все были влюблены в Пьера. Деталью, которая определила протестность, стал комментарий автора-повествователя: «Завязывалась преступная связь с иностранцем» [Улицкая, 2011, с. 123]. Это клише КГБешников представляет собой интертекстему. Появляется и «портфельчик, набитый книгами», который принес ребятам родственник Пьера. Портфель, к счастью, был забыт друзьями под скамейкой. Запрещенные книги на этот раз обошли друзей стороной.

Через пять лет, будучи уже распространителем запрещенной литературы, Илья почувствует слезку, «чудесная веселая игривость» его характера сменится на глубокую мрачность [Улицкая, 2011, с. 143]. Эта деталь изменения облика персонажа на противоположную свидетельствовала, что противостояние подошло к этапу «бегства»: «Илья был как в лихорадке: ехать, скорее ехать» [Улицкая, 2011, с. 143]. И вскоре произошла основная драма жизни семьи: разлука, которая привела к гибели.

«Черная дыра» – эта художественная деталь определила главную характеризующую черту пребывавшего в эмиграции Ильи. Герой быстро разочаровался в мнимых свободах Америки, основанных на власти денег,

зависимости от экономической выгоды. «Идиотский балет западной жизни» не смог удовлетворить Илью [Улицкая, 2011, с. 153].

Людмила Улицкая не идеализирует беглецов, показывая их двойное противостояние и властям, и друг другу: «Все подпольщики тех лет, читатели и делатели самиздата, переругались и разбились по мелким партиям, на овец и козлиц. В мелких стадах тоже простого единомыслия не было. <...> Одни были за справедливость, но против родины, другие против власти, но за коммунизм, третьим хотелось настоящего христианства, а были еще и националисты, мечтающие о независимости своей Литвы или своей Западной Украины, и евреи, которые твердили только об отъезде...» [Улицкая, 2011, с. 273].

Противостояние без бегства, то есть «вытеснение», было показано и в творчестве писателей А. Солженицына, В Шаламова и многих других, начиная с Владимира Маяковского, которого убили и положили в его гроб единственный венок, представляющий собой «железное чудовище из странных деталей, серпов и молотов. Ни одного цветка» [Улицкая, 2011, с. 173]. Противостояние действительно было свойственно многим настоящим поэтам и писателям.

Венок из железа – это знак признания пролетариатом «пролетарского» поэта, «наступавшего на горло собственной песне» – художественная деталь, символизирующая конец противостояния великого русского поэта, завершившегося «странными» и «великолепными» похоронами [Улицкая, 2011, с. 173].

Особым видом внутреннего бегства можно считать тайное чтение и хранение запрещенных книг генералами КГБ. В главе «Кофейное пятно» Игорь Викторович Троицкий оставил своим дочкам шкафы с книгами Гумилева и Ахматовой, Цветаевой и Мандельштама, Набокова и Ходасевича [Улицкая, 2011, с. 316], но после смерти генерала все книги были выброшены на помойку и подобраны зятем другого генерала – Афанасия Михайловича.

Протестантам Системы, тайным и явным, противостоят, в свою очередь, ранее сломленные пытками и запуганные «системой» люди, такие как Глеб

Иванович Косачев, сошедший с ума, как «погибающий герой Даниэля» [Улицкая, 2011, с. 433]. Также можно считать, что Яков Петрович Ринк, честный ученый-сурдолог, противостоит запретам КГБ добрыми делами, даже стремлением устроить еврея Миху в аспирантуру.

Но самое мощное противостояние во имя будущего народа в романе показано на примере жизни как каждодневного подвига матушки Параскевы, келейницы катакомбного священника Наума Игнатъевича – Владыки Никодима. В лагерях, тюрьмах, землянках, вырытых в лесной чаще, такие люди молились Богу об освобождении страны от «безбожной власти», продолжая служить своему народу. К владыке Никодиму «со всей России люди приходили. И духовные, и мирские» [Улицкая, 2011, с. 547]. И всех он утешал, спасал, наставлял, обучал, помогал.

Его противостояние продолжилось в его духовных дочерях и в молитвах за всех и после физической смерти владыки. Главной художественной деталью, говорящей о сути противостояния этого Святого человека, стала чудом дошедшая до его потомков пасхальная фотография, свидетельствующая о его верности православной отчизне и показывающая, что возрождение, воскресение России неминуемо, потому что вся русская земля стала «антиминсом», то есть святым престолом, на котором можно творить великую Евхаристию.

Глава «Русская история» посвящена раскрытию этой идеи – истинного всенародного ментально-соборного противостояния русского простого народа Системе тоталитаризма. Знаменательно, что появляется символизирующая православную Русь Параскева в «разгар рождественских морозов, когда у внука генерала Афанасия Михайловича, сына Оли, болели дети и жена, когда вся семья была в унынии и тяготах» [Улицкая, 2011, с. 543].

Рождество символизирует возрождение нового мира, обращенного к православным ценностям. Символической деталью портрета Параскевы является «старинный» крестьянский вид: она была в четырех платках, «из которых два на голове – внутри черный бумажный, сверху серый шерстяной, – третий обвязывал

поясницу, четвертый – плечи» [Улицкая, 2011, с. 544]. Четыре плата «расстелены» как фон на иконе Пресвятой Богородицы «Неопалимая Купина». Такой «Неопалимой Купиной» была вся Русь, которая не сгорела в огне войн, братоубийства, отпадения от корневых традиций.

Сначала Костя принял «бабку» с синими, как бирюзовые бусины, глазами за «китайского болванчика», но потом понял, что речь идет о разорванных корнях православной культуры, без которой русский человек превратился сам в «китайского болванчика» и в «перекати-поле» [Улицкая, 2011, с. 545]. Узнав о подвиге прадеда, скрывавшегося в муромских лесах, о его чудесном исцелении, о его служении до самой смерти, Костя сделал запрос дела своего прадеда в КГБ и узнал, что «дело Владыки Никодима» совершенно удивительное.

В начале 1945 года он совершил побег из лагеря, но никогда так и не был найден. Другое чудо, произошедшее уже с Костей, – это то, что, опоздав до сноса дома перенести могилу прадеда, он раскаялся и повинился сам перед собою. И тут же он узнал, что Параскева сама косточки вырыла и отвезла в Муром и похоронила, тем самым спасла Костю от позора за плохонькую «любовь к отеческим гробам». Строчка из стихотворения А.С. Пушкина свидетельствует о том, что во внуках после нескольких «безбожных» поколений снова произросла совесть и чувство сопричастности ко всему, что было в русской истории. Эта интертекстуальная деталь свидетельствует о возврате к прежней аксиологической системе координат.

Таким образом, можно сделать выводы, что мотивы противостояния и бегства представляют собой сложную, но единую сюжетообразующую систему, вмещающую в себя множество судеб персонажей в тяжелейшие для России времена посталинской эпохи. Противостояние может классифицироваться как тайное (Тамара, Ольга, Галина) и явное (Илья, Миха); единичное (Саня, Лиза, Иосиф Бродский) и всенародное, соборное (отец Никодим, матушка Параскева и другие).

Мотив бегства является для романов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» сквозным. В нем выделяются следующие типы беглецов по хронологическим признакам: 1) бегущие в глубь России (художник Муратов, отец Никодим); 2) осуществляющие бегство внутрь себя (Виктор Юльевич Шенгели); 3) внешние (эмигранты Илья, Саня и другие).

Беглецов можно классифицировать по причинам их бегства на вынужденных, бегущих под давлением властей (Илья) и по свободному волеизъявлению (Марлен, Людмила).

Мотив бегства маркирует позицию автора, состоящую в том, что только в родной стране человек может обрести творческий успех и гармонию духа, что воплощается в романах XXI века с помощью символических деталей «тень жизни», холод, лед чужбины, смерть, болезнь, отчаяние и другие.

На чужбине герои часто погибают, разочаровываясь в западной свободе, зависящей от денег (Илья, Эдвин Яковлевич Винберг, Саня), что реализуется в художественном тексте через интертекстуальные художественные детали (любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам, икона Богородицы «Неопалимая Купина»).

Только бегство в погибающую старую деревенскую Русь, символизирует возвращение к своим истокам, по мысли автора, пробуждает творческие силы и раскрывает возможности человека, возвращает его к традиционной системе ценностей. Основными художественными деталями при этом становятся описание родной природы и реалий деревенской жизни, описание православных традиций.

Деревенские жители бегут за границу для спасения от нищеты своих близких (Лиса, глава «Свадьба короля Артура»), только внешне приспособившись к западной среде, но внутренне сохраняя свою русскую систему ценностей.

Для репрезентации мотива бегства Л.Е. Улицкая использует интермедийные связи, то есть художественные детали, обращенные в

литературном произведении к другим видам искусства (глава «Головастый ангел» – обращение к живописным образам знаменитых русских художников для выявления бинарных оппозиций меркантильности-бескорыстия; бездуховности-упования на Господа (Марлен – Тамара).

Для изображения мотива «бегство» используются также юмористические, иронические детали (глава «Последний бал»); стилизация под чужую речь (глава «Дружба народов»); вещные детали (железный венок на гробу В.В. Маяковского); детали одежды (четыре платка Параскевы), которые становятся символическими и объективно выражают авторскую интенцию. Художественные детали подразделяются на авторские (передают позицию повествователя) и персонажные (видение ситуации героями).

Выводы по I главе

Социально-философские мотивы, входящие в мотивную структуру прозы Людмилы Улицкой 2010-х годов, достаточно широко представлены в романе «Зеленый шатер» и более локально воплощены в романе «Лестница Якова» на сюжетном, образном и метафорическом уровне.

В романе «Лестница Якова», который охватывает столетний исторический период развития России, только последние главы, посвященные 1960 – 1980-ым годам, естественно, содержат художественную оценку диссидентского движения и проблемы эмиграции. В целом можно резюмировать, что социально-философские мотивы в творчестве Л.Е. Улицкой 2010-х годов занимают важное место в главных произведениях современного писателя. Все выделенные мотивы объединены философско-аксиологической темой поиска человеком истинной цели жизни, включающей проблему ответственности за судьбу своего народа и страны, проблему гражданской совести и равнодушия. Система социально-философских мотивов сближена в романах Л.Е. Улицкой с проблемой определения роли российской интеллигенции в многострадальной судьбе России.

Центральными мотивами являются: бинарный мотив «имаго – детскость», мотив противостояния тоталитарной системе власти и мотив бегства.

Изучение мотива «имаго – детскость» показывает, что термин «имаго» употреблен автором в значении «взрослость» и характеризует зрелую социальную ответственность человека. Термин отличается неоднозначностью, сложностью и достаточно противоречиво характеризует протагониста Михея Меламида в «Зеленом шатре». Применение термина «детскость» в синонимичном смысле, близком к термину «имаго», если иметь в виду смысл понимания его автором-повествователем и персонажами, производит впечатление удаленности термина от слова «детскость» в первоначальном смысле евангельского понимания. В результате сопоставление самоубийцы Михея с подвигом Иисуса Христа не может быть полностью обоснованным, на что указывают критики.

Термину «имаго» противопоставлен также термин «инфантил», «недоразвитый», употребляемый героями и повествователем в романе «Лестница Якова» по отношению к Виктору Чеботареву и Юрику – гениальным людям, сделавшим большие открытия в науке и музыкальном искусстве соответственно, но ведущим себя в обыденной жизни как подростки.

Протагонист романа «Лестница Якова» дает свое определение детскости, считая это понятие «серьезным отношением к пустякам», подтверждая мнение автора-повествователя, что «детскость» мешает развитию и противостоянию тоталитарной системе, с которой борются все «взрослые особи», умеющие ценить свободу мысли.

Неоднозначность возникает, потому что бинарный мотив «имаго – детскость» в романах Л.Е. Улицкой 2010-х годов получает социально-философскую, а не духовную мотивировку (как у классиков русской литературы XIX века). Автором создана ситуация некоторого нарушения художественной логики, что, очевидно, связано со стремлением Людмилы Улицкой наиболее всесторонне ответить с помощью научно-биологической («имаго»), духовно-

аксиологической («спасительная детскость») и психологической терминологии («инфантил») на вопросы об истинном смысле бытия и предназначении человека.

Парадоксальностью отличается и воплощение мотива противостояния в романах Л. Улицкой «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» посредством целого спектра юмористических средств, важнейшим из которых является ирония.

Автор-повествователь употребляет три вида иронических средств:

- внутреннее иронизирование (изображение того, как цель не совпадает с результатом);
- внешнее иронизирование (изображение комичности ситуации и скрытая насмешка над нею);
- лексически выраженная ирония (каламбуры, антитезы, повторы, оксюморонные выражения и другие).

Смысл применения иронического подтекста для решения социально-философской проблемы диссидентства заключается, по нашему убеждению, в том, что автор-повествователь желает смягчить (мягкая ирония) или усилить (едкая саркастическая ирония) драматизм поставленной проблемы.

Спецификой романа «Зеленый шатер» можно считать тотальную ироничность, заложенную в названиях глав, которые, по сути, являются обыгрыванием «чужого слова» (цитаты из классической русской и мировой литературы; известные высказывания великих людей; слова и выражения, знаковые для определенных эпох, ставших символами времени; контекстуальные высказываний центральных персонажей романа).

Ироничные названия присутствуют и в романе «Лестница Якова», в котором мотив противостояния локализован и касается только семьи Норы и ее окружения.

В романе «Лестница Якова» не все, а только отдельные главы имеют ироничные заглавия и построены на интертекстуальной игре (например, глава «Закрытый Чехов», представляет собой выражение режиссера Тенгиза, иронизирующего над отсутствием свободы в стране; или глава «Новый проект»

содержит иронию над решением Норы – вместо противостояния завести ребенка). В этом произведении воплощение мотива противостояния происходит с помощью художественного приема контраста.

Знаменательно, что мотив бегства в изучаемых нами романах воплощается преимущественно посредством символической художественной детали. В романе «Зеленый шатер» выделяется два основных типа беглецов по хронологическому признаку: внешние и внутренние.

Внешнее бегство – эмиграция – расценивается автором-повествователем как бегство от самих себя, поскольку большинство эмигрантов не достигают своей цели, разочаровавшись в западной свободе.

Внутреннее бегство – бегство в российскую глубинку – характеризуется тем, что художник открывает для себя уходящую Русь, и в нем просыпается подлинная творческая энергия, показывающая ему Истину.

Так, художник Муратов, попав в заброшенную деревню, понял, что «мимосоветская жизнь» несет постоянную свободу, переосмыслил всю свою прошлую жизнь и открыл для себя «мир прадедов», гармоничный и мудрый.

Если жизнь на чужбине требует «полной смены кожи», то жизнь в глубине России возвращает человека к «себе самому, настоящему». Художественные символические детали выражают главную идею мотива бегства: нельзя прорасти в новой почве без огромных потерь для личности. Судьба многих персонажей-беглецов (Сани Стеклова, Лизы, поэта И. Бродского, Ильи Брянского, профессора Винберга) закончилась трагично, хотя они получили все, что хотели: возможность работать, свободу творчества и материальное благополучие.

ГЛАВА 2. АВТОРСКАЯ НЕОМИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ПРОЗЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ 2010-Х ГОДОВ

2.1. Неомифопоэтическая составляющая прозы Л.Е. Улицкой 2010-х годов.

Хтонические мотивы

В романах Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» важную роль играют неомифопоэтические мотивы, поскольку в авторскую интенцию явно входило не только художественное описание образов на фоне исторических фактов, но и яркое, живое, притчевое их изображение, для чего писателем используется мифологизация повествования.

Исследователи отмечают, что характерной особенностью прозы Л.Е. Улицкой, для которой были важны подтексты и внутренний смысл, является мифопоэтическая составляющая. Т.М. Колядич подмечает, что в судьбах некоторых героев первого романа «Медея и ее дети» (1996) присутствует повторяющийся мотив преступления и наказания, насыщенный мифопоэтическими образами; в романе «Казус Кукоцкого» даже в названии содержится неомиф (первоначально роман был назван «Путешествие в седьмую сторону света» (2000), а в центре этого произведения лежит классический мотив «без вины виноватые»). Для Людмилы Улицкой всегда очень важно осмысление прошлого, внимание к которому «предопределило широкое использование мифологем, построение текста на авторском мифе» [Колядич, 2005, с. 371].

Создавая не только авторские мифы (то есть воссоздавая архетипы в новом варианте), но и интерпретируя архаичные мифологические сюжеты, Л.Е. Улицкая, по сути, варьирует не только их, а наряду с литературными классическими неомифами создает авторскую неомифопоэтику.

По проблемам мифопоэтики прозы Людмилы Улицкой в 2009 году была защищена диссертация О.В. Побивайло [Побивайло, 2009]. В этой работе справедливо заявлено, что «диалог с классикой, который выстраивает Л.Е.

Улицкая, базируется на механизмах неомифологизма, что позволяет рассматривать ее прозу как феномен индивидуального мифотворчества» [Побивайло, 2009, с. 3]. С этим утверждением вполне можно согласиться.

Космогонические и близнечные мифы, которые определены как основа авторской мифологии, исследованы О.В. Побивайло только на материале ранних рассказов 1980-х годов и романах «Медея и ее дети» и «Искренне ваш Шурик», а изучение мифопоэтики, восходящей к классической литературе, ограничено «Пиковой дамой» А.С. Пушкина и «Дамой с собачкой» А.П. Чехова [Побивайло, 2009, с. 20-21].

В диссертации Э.В. Лариевой «Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Людмилы Улицкой» (2009) также рассмотрены некоторые аспекты мифопоэтики прозы писательницы на примере романов «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого» и других произведений этого периода. Автор исследования связывает мифологические построения Л.Е. Улицкой с утверждением концепции семейственности как семейного праведничества. А «бессемейность» персонажей изображается у Людмилы Улицкой с помощью инфернальной мифопоэтики.

Исследователь уверен, что в эпоху крайнего индивидуализма, которая характерна для современной действительности, принципы традиционной семьи разрушены, а «бессемейность» является результатом сексуальной революции; семья перестает быть нормой, поэтому человек, выступающий за крепость семьи, возлагает на себя роль подвижника, семейного праведника, живущего по евангельским законам, даже не подозревая об этом.

Писательницей демонизируются с помощью литературных мифов такие типы, как Бутонов («Медея и ее дети»), представленные в бесовском разрушительном качестве, отрицательно воздействуя на окружающих людей [Лариева, 2009, с. 14-16].

Естественно, новые романы 2010-х годов, в которых мифопоэтика Людмилы Улицкой получает значительное развитие, не были учтены

исследователями по объективным причинам, но сходные способы трансформации мифов получили дальнейшее углубленное воплощение в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

Изучение мифопоэтического дискурса в них представляется очень важным, поскольку без его анализа и осмысления невозможно полное понимание авторской интенции в названных произведениях «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

Для этих произведений очень важны хтонические мотивы, описывающие древнюю, зачастую разрушительную силу природы, Земли, которую, по мнению древнего человека, населяли хтонические существа: змеи, ящерицы, драконы, минотавры, чудовища.

Так, в прологе романа Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер», который начинается смертью И.В. Сталина, автор показывает эмоциональную реакцию на это событие людей разных социальных пластов, тем самым разрушая миф о неповторимой и всеобъемлющей значимости вождя для советского народа, который страшился вождя и был просто заморожен и парализован этим страхом.

Известно, что правление Сталина было отмечено не только великими делами, но и страшными преступлениями. Народ действительно был запуган репрессиями, но, что парадоксально, большинство советских людей под гнетом идеологической пропаганды еще больше боялось остаться без «вождя всех народов», связывая с ним могущество и процветание страны. Об этом сверхчеловеческом двойственном страхе говорят такие фразы в прологе, свидетельствующие о восприятии известия о смерти Сталина, как «прошипела сдавленным голосом» [Улицкая, 2011, с. 7], «выла не своим голосом», «невероятные вопли» [Улицкая, 2011, с. 8], «ужасный стук в горле» [Улицкая, 2011, с. 9]. Слова «прошипела», «выла», «вопли», «стук внутри горла» – символы мистического, сковывающего сознание страха.

Улицкая прибегает к описанию самого события смерти вождя и к характеристике жизни Сталина через хтоническую мифологию. Вождь

называется «тираном», «титаном», хтоническим «существом древней породы из подземного мира». Повествователь представляет его как существо «сторукое, стоглавое, с усами» [Улицкая, 2011, с. 56]. Автор далеко не случайно дает такую характеристику вождю. Как известно из греческой мифологии, титаны – дети Земли и Неба. Они долго сражались с богами за право безраздельного владения землей, но все же «потерпели поражение и были низвергнуты Зевсом в Тартар» [Седых, 2004]. Тартар – это объятый мраком подземный мир, находящийся под царством Аида на таком же расстоянии, как земля от неба. Охраняли Тартар сторукие исполины. Становится понятно, почему автор называет И.В. Сталина существом «из подземного мира». Этот символ вмещает в себя одновременно и ужас преисподней, и страх смерти, и великое почитание силы власти.

Стоит обратить внимание на еще одну характеристику вождя – «стоглавый». «Гидра стоглавая (иноск.) – это хтонический образ, символизирующий “бесконечное зло”» [Михельсон, 1903].

Нельзя упускать из внимания и тот факт, что Л.Е. Улицкая обращает внимание на наличие усов у вождя советского народа. Во-первых, усы – это прямое указание на реальную деталь внешности И.В. Сталина, а во-вторых, это хтонический мифологический символ принадлежности к особому воинствующему клану чудовищ.

Таким образом, можно констатировать, что тоталитарный режим в лице правителя, установившего жесткий деспотичный порядок в стране, виделся народу, с одной стороны, благом, а с другой стороны, являлся, по сути, адом на земле: все находилось под гнетом страха внезапной смерти, ведь за простое послушание людей расстреливали.

Растерянность народа Людмила Улицкая передает через эпизод о несостоявшемся древнеязыческом плаче, которым задумали проводить Сталина в последний путь его чиновники. Нино, приехавшая в гости из Грузии к учителю Шенгели, была вызвана в Москву для проведения этого мифического действия. Она, войдя в дом, «сбросила улыбку, сняла с плеча черную кружевную косынку,

обмотала голову, встала, подняла вверх свои изумительные нестареющие руки и издала длинный вздымающийся вверх вопль» [Улицкая, 2011, с. 61]. Даже плач по умершему в «Зеленом шатре» символизирует амбивалентность: это древний бессловесный вопль скорби, в котором была и тоска, и радость, и торжество, совмещенные с хохотом [Улицкая, 2011, с. 61]. Внезапный приступ громкого и неумемного смеха, который всегда считался дьявольским наваждением, особенно если смех настигает кого-либо во время совершения обряда, а уж тем более на прощальной тризне. Бытует мнение, что хохот, имеющий огромную энергетическую силу, теснейшим образом связан с «нечистой силой», с бесами [Энциклопедия Кольера].

Нино вместе с группой других грузинских женщин была привезена в Москву, в которой по христианской традиции по покойникам служатся панихиды, а не исполняются дикие древние плачи. После долгих репетиций плач все-таки отменили, а «почему расхотели – черт знает», – говорит Нино. Упоминание ею дважды нечистой силы завершается объяснением: «Первый раз в жизни великого злодея хороним» [Улицкая, 2011, с. 63].

В «Прологе» и в главах «Школьные годы чудесные», «Новый учитель» и «Дети подземелья» слово «древний» встречается восемь раз, и практически во всех случаях это слово употребляется для того, чтобы показать, насколько «мифологически» велик и чудовищно страшен был правитель, ушедший в преисподнюю.

Во время похорон Сталина не только вождь казался «существом древней породы», но и весь народ, следовавший за ним, слился в единую толпу и стал похож на хтонического гиганта, древнемифическую шевелящуюся «шкуру какого-то жуткого животного» [Улицкая, 2011, с. 67]. Не случайно автор употребляет слово «вой» для обозначения звука, идущего из толпы. Вой диких животных всегда нагонял мифический страх на людей.

Улицкой отмечается и то, что в какой-то момент «толпа уже не была похожа на мех», она окаменела: «Головы, как темные камни, <...> колебались

довольно ритмично, но никуда не сдвигались» [Улицкая, 2011, с. 67]. Камень воплощает «иную, отличную от человеческой <...> форму бытия и символизирует нерушимость, неуязвимость» [Адамчик, 2011, с. 66]. Однако следует обратить внимание на то, что камни «колебались», значит, власть «существа древней породы» на земле тоже оказалась не такой уж вечной и не нерушимой, как ее до этого воспринимали.

Повествователь подчеркивает, что «над городом стоял ужас – древний, знакомый лишь из греческой мифологии, он покрывал город, заливал его черной водой, тот ужас, который приходил лишь во сне, в детских кошмарах, поднимавшихся со дна души. Какая-то подземная прорва излилась наружу, угрожая любой человеческой жизни» [Улицкая, 2011, с. 72]. Символика «черных вод» означает «погружение в доисторическое состояние», то есть символизирует смерть и физическое уничтожение, а затем и ожидание очистительного «возрождения и обновления» [Адамчик, 2011, с. 92], наступления новой жизни.

Художественный текст «Зеленого шатра» явно включает ассоциативный компонент, представленный образными или прецедентными связями. Символический образ, как правило, выражает смысл какого-либо явления в опредмеченном виде, который может перерасти «в мономиф» [Кемпбелл].

Как было отмечено нами выше (в главе I § 1.1), под термином «мономиф» мы понимаем составляющую поэтики, дающую новое эстетическое толкование действительности через визуальные знаки, представляющие отдельные явления реальности.

Мономиф обычно рождается у художника слова на основе древнего мифа с помощью разных форм интертекстуальности: аллюзий, цитирования, реминисценций, сюжетов античных мифов и древнерусских мифологем. В мономифе часто возникает противопоставление внешней реальности внутреннему миру человека; дается традиционная для той или иной религии символика жизни и смерти, сиюминутного и вечного, естественного и

сверхъестественного. Причинно-следственные связи обычно замещаются в мономифе аналогиями и ассоциациями.

Известно, что интерес к мифотворчеству был свойственен для поэтов-символистов Серебряного века, особенно для старших символистов. Неомифы, возникшие в творчестве различных поэтов, отличались оригинальной символикой. Так, для В.Я. Брюсова была не важна историческая точность мифа, он считал мифотворчество бесконечным явлением искусства, так как мифология всегда находится вне исторического процесса и пребывает в вечности. Мифологизм Брюсовского творчества был близок Людмиле Улицкой.

В начале XX столетия В.Я. Брюсов ощущал трагическую симфонию крушения старого и был уверен, что только поэт может создавать новые миры. Как и другие символисты, поэт предчувствовал неизбежное наступление нового времени и считал себя предвестником новой поэзии. Обнаруживая сходные мифологические аналогии в поэзии Брюсова и в романе Улицкой «Зеленый шатер», мы исходим из того, что «символическая система соответствий, постоянное соотношение, а иногда и смешение различных планов реальности приводит к тому, что ни одна вещь не воспринимается «просто» – сквозь нее «проступает» что-то другое, символом чего она является» [Лотман, 2002, с. 26].

В новейшей русской прозе актуальна неомифологизация, применяемая с целью подчеркивания вторичности внешнего по сравнению с внутренним миром личности. Не составляют исключения и два новых романа «Зеленый шатер» (2011) и «Лестница Якова» (2015), отличающиеся предельно ясной авторской позицией.

Возможно, Л.Е. Улицкая подписалась бы под словами В.Я. Брюсова: «Художник не может большего, как открыть другим свою душу» [Брюсов, 1973, с. 47], поскольку ее произведения наполнены искренними излияниями души, которые проходят через прототипических персонажей. Но направленность поэтического наследия Брюсова на антиэстетизм зачастую создает у Л.Е. Улицкой желание отразить идею поэта Серебряного века в романах в качестве

показа одной из причин революционного переворота и его трагических последствий, в которые была ввергнута Россия в первой трети XX века.

В романе «Зеленый шатер» Людмила Улицкая использовала многоуровневые символы, «проникновение и понимание которых раскрывало взаимосвязь видимого и невидимого миров» [Золина, 2015, №4, с. 81].

В произведении мы сталкиваемся и с таким священным символом христианства, как шатер. Шатер очень часто символизирует кочевой образ жизни, но также символизирует «богоугодную жизнь, непривязанность к материальному» [Никонов]. Также известно, что «шатер в пустыне был построен по велению Бога, чтобы там люди приближались к нему в истинном поклонении и совершали служение для освобождения от грехов» [Святитель Кирилл Александрийский]. Именно в таком значении, как место, где Отец Небесный отпускает грехи покаявшемуся, и толкуется название романа «Зеленый шатер».

Незадолго до смерти Ольга видит сон и рассказывает его Тамаре: «...на огромном ковровом лугу стоит большой зеленый шатер, а к нему тянется длинная очередь, целая толпа народу, и Ольга становится в самый хвост, потому что ей непременно надо войти в этот шатер» [Улицкая, 2011, с. 162].

Стоит обратить внимание на то, что в огромной очереди к шатру стоят мертвые наравне с живыми. Возможно, потому, что у слова «шатер» существует еще и такое значение, как «семья». «Шатер» в шумерском прочтении – «семья ветвлений», то есть именно семейный фонд, генофонд» [Святитель Кирилл Александрийский]. Если рассматривать символ шатра именно с этой точки зрения, то получается, что на склоне дней Ольга видит около шатра свою семью, родственников и тех друзей, которые ей всегда были близки.

Автор акцентирует внимание на том, что все ждет своей очереди, никуда не торопятся, а Илья из начала очереди машет рукой и кричит: «Оля! Иди ко мне! Иди! Я занял тебе место!» [Улицкая, 2011, с. 163]. Также символично еще то, что дед-священник «повел над всеми рукой, и они расступились» [Улицкая, 2011, с.

163], чтобы Ольга подбежала к шатру. Безусловно, такой сон предвещал героине кончину и скорую встречу с родными в ином мире.

Символ «зеленого шатра» очень многогранен: это и обители небесные, где царит вечность, и место встречи с родными и близкими, и пространство надежды, на которой держится все человеческое обетование.

Важна символика цвета шатра, который из зеленого превращается в золотой чертог, являющийся сакральным мифологическим знаком перехода человека из земной жизни в Царство небесное [Улицкая, 2011, с. 127-164].

Неслучайно у шатра вначале зеленый цвет. Этот цвет – символ Святой Троицы, вечности, духовного просвещения (мантя святого Иоанна евангелиста была зеленой), а также зеленый – цвет Рождества Христова, Богоявления, поклонения волхвов и ритуальных посвящений в жизни Христа (цвет богослужений между Крещением и Троицей).

Хайнц Мор описывает этот цвет как равноудаленный от голубизны небес и красноты ада. Как раз-таки таким «равноудаленным» местом и является зеленый шатер.

В основе сюжета романа Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер» также лежит хтоническая символика царства Аида – «тени»: люди верили, что становятся после смерти теньями. Такое же восприятие действительности характерно и для В.Я. Брюсова (стихотворения «Свиваются бледные тени» (1895), «О, когда бы я назвал своего...» (1897); «Мечтатели, сибиллы и пророки» (1898); «Мой дух не изнемог во мгле противоречий» (1899) и другие).

В последнем стихотворении В.Я. Брюсов пишет о неизбежности перехода в мир теней для поэта еще при жизни:

Я исследил пути в огнях и без огней,
 То поклонялся тем, что ярче, что телесней,
 То трепетал в предчувствии теней.
 И странно полюбил я мглу противоречий,
 И жадно стал искать сплетений роковых.

Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих... [Брюсов, 1996, с. 19].

Тень в романах Л.Е. Улицкой – это знак отсутствия истинного смысла жизни, потери свободы творчества или чувство ностальгии в жизни вдали от родины, когда герой чувствует себя вырванным из почвы колоском.

У В.Я. Брюсова и Л.Е. Улицкой тени совмещаются с мономифом о Тесее, попавшем в лабиринт жизни. Если у В.Я. Брюсова лабиринт символизируют стены могилы, то у Л.Е. Улицкой в «Зеленом шатре» тени продвигаются по подземелью, подвалам, присутствуют в руинах.

Брюсов писал:

Словно нездешние тени,
Стены меня обступили:
Думы былых поколений!
В городе я – как в могиле.
Здания – хищные звери
С сотней насытых утроб!
Страшны закрытые двери:
Каждая комната – гроб! [Брюсов, 1996, с. 26].

«Нездешние тени» – это брюсовская рецепция на царство Аида, а «хищные звери» напоминают страшного Минотавра.

В романе «Зеленый шатер» проступают также элементы древнегреческого мифа о Лабиринте, преобразованного в неомиф.

Миха, как и Сонечка из одноименной повести, до определенного момента живет как будто в лабиринте. Он чувствует себя запутанным в клубок жизненных событий, справиться с которым без посторонней помощи у него не получается. Если Сонечка получает помощь от Роберта Викторовича, который подталкивает ее к самостоятельному поиску света, то Мишу в жизненную реальность вводит Илья. Сонечке удастся преодолеть препятствия, а Миха из одного лабиринта попадает в другой, еще более запутанный. Его жизнь была похожа на коридор,

ведущий от кабинета следователя к выходу: «Коридор был сущий лабиринт, заламывался под странными углами, и длина пути к выходу как-то не соотносилась с небольшим, в общем-то, размером дома снаружи» [Улицкая, 2011, с. 268].

Лабиринт – древний мифологический символ. В древнегреческой мифологии лабиринт символизирует жизнь, ведущую в смерть, и представляет собой «множество путей, максимально затрудняющих путь к выходу» [Адамчик 2011: 240]. В античную эпоху существовал миф о лабиринте, в котором жил Минотавр, и это чудовище символизировало «воплощение Смерти» [Лосев, 1976, с. 88], от которой никому не уйти; «...в наибольшей степени образ лабиринта связан с символикой жизненного пути» [Лосев, 1976, с. 88].

Тоталитарная власть сопоставляется автором-повествователем с чудовищем, загоняющим людей в безвыходный лабиринт жизни.

В древнегреческом мифе лабиринт представляется как большое здание, содержащее три тысячи комнат, окруженное высокой стеной. Советский Союз на протяжении долгого времени представлял собой державу, находящуюся за «железным занавесом». Как известно, никто не мог по собственному желанию пересечь границу с другим государством. Страна находилась под неусыпным контролем КГБ, который, как Минотавр, отлавливал новые жертвы, зачастую это были невинные люди.

Однако, согласно древнегреческим мифам, лабиринт имеет и другой символ: символ инициации, «второго рождения» [Лосев, 1976, с. 88]. В кносском дворце на полу одной из комнат был выложен церемониальный «Танец Земли для Ариадны» в виде лабиринта [Савельев]. Молодые люди танцевали на линиях лабиринта, чтобы в центре встретиться друг с другом.

Улицкая, изображая похороны Сталина, ассоциирует «отца народов» также с подземным чудовищем (Минотавром); а пытающегося спастись от толп народа, от давки в подземном коллекторе Илью, возможно, повествователь сопоставляет с Тесеем, ищущим выход из Лабиринта.

Говоря о лабиринте, который представляла собой страна в сталинские и постсталинские времена, нельзя не упомянуть о героях, сумевших преодолеть все препятствия и трудности. Из греческого мифа о лабиринте Минотавра мы знаем, что из лабиринта сумел выйти Тесей благодаря нити Ариадны. Образ Тесея, возможно, частично лег в основу создания такого героя, как Илья Брянский.

Тесей в греческой мифологии отождествляется с силой, упорством. Этому герою был свойственен демократический дух и целеустремленность.

Мать Тесея, Эфра, скрывала от сына тайну его происхождения и воспитывала одна. В наследство Эгей, отец Тесея, оставил меч и сандалии, чтобы тот, возмужав, сумел достигнуть поставленных целей.

В романе «Зеленый шатер» Илью Брянского мать тоже воспитывает одна: «Маша ни на что не рассчитывала, ни на что не претендовала, тихо любила сына, радовалась» [Улицкая, 2011, с. 29]. В наследство от отца мальчику достается фотоаппарат, благодаря которому Илья не только приобрел увлечение на всю жизнь, но и профессию.

Из лабиринта Тесей и его спутники выходят при помощи нити, которую дала возлюбленному Ариадна. Однако героям не суждено было быть вместе: Тесей оставляет Ариадну, а сам уплывает за океан. В этом фрагменте можно увидеть пересечение с сюжетом романа «Зеленый шатер». Илья Брянский и Ольга живут очень счастливо. Илья в семью денег не приносил, но они никогда не нуждались, так как Ольга всегда неплохо зарабатывала: «Он вел себя как паразит и потребитель: она работала, рук не покладая, зарабатывала немалые деньги, а он то сидел в библиотеке, то что-то фотографировал, то катался на велосипеде или путешествовал, и все за ее счет! То есть он зарабатывал своими книжно-фотографическими делами, но в дом никогда ни копейки: все на свои забавы и тратил» [Улицкая, 2011, с. 149]. Даже несмотря на их безумную любовь, Илья все же бросает Ольгу. Он попросту сбегает от неприятностей, в тот момент навалившихся на него. Ольга остается на родине, а Илья уезжает в Америку, за океан. Он поступает как Тесей, «застигнутый бурей у острова Накос, не желая

везти Ариадну в Афины, покинул ее» [Савельев]. Роднит мифологического героя и Илью Брянского и то, как завершается их жизнь. «Тесей, вступив в зрелый пятидесятилетний возраст», «оказался увлеченным стихией недозволенных поступков, приведших к крушению его жизни» [Токарев, 1988, с. 504]. Илья же, как и его мифологический прообраз, в Америке, примерно в те же пятьдесят лет, что и Тесей, совершает много опрометчивых поступков, за что впоследствии и поплатился.

На пути к достижению своих целей Тесей ни перед чем не останавливается. Он самоутверждается, «истребляя двоюродных братьев и изгоняя их союзников» [Савельев]. Также к достижению своих целей идет и Илья: он бросает своего родного сына и первую жену, оставляет семью, которую создал с Ольгой, предает близких, подписав «джентельменское соглашение» с КГБ и договорившись «звонить всякий раз, когда будет что-то интересное» [Улицкая, 2011, с. 295].

Как видно, автор вплетает в канву повествования аллюзии на мифологический сюжет о Тесее и Ариадне, хотя Ольга не выполняет роль Ариадны, и ее роль переходит на Илью, который ведет Ольгу по жизни, а когда «нить» обрывается с его отъездом за границу, героиня гибнет.

Отличие от мифологической основы претекста стихотворения Брюсова заключается в том, что древние мифы свидетельствовали о поклонении языческим богам, а поэт-символист в мономифе воздвиг на алтарь вместо божества – поэзию. А Улицкая в своем романе «Зеленый шатер», наоборот, развенчивает ложное божество – Сталина, которому поклоняются народы, страдающие от его деспотии.

В романе «Лестница Якова» тоже используется мономиф о царстве смертных теней – Аиде, когда автор характеризует главную героиню, внучку Марии Осецкой, Нору. Будучи театральным оформителем, вместе со своим возлюбленным Тенгизом она постоянно создает свои мономифы в каждом спектакле, выбранном для постановки в театре современности, интерпретируя содержание претекста произведения с позиции русской и мировой классики.

Как и поэт Брюсов, центральные персонажи Улицкой, Нора и Тенгиз, воспринимают лучшие произведения литературы в качестве формирования и своего собственного жизненного пути, для «прозрения» своего истинного предназначения. Они создают «мистерию» творчества, которая должна стать, по словам В.Я. Брюсова, «путем к высшему знанию» и обновлению духа.

Например, постановка пьесы В. Шекспира «Король Лир» становится для героев Улицкой способом осознания того, что человеку необходима свобода и счастье ухода из мира стихий, страстей, плоти: цель жизни – преобращении плоти [Улицкая, 2015, с. 198]. Они отвергают повествование о Короле Лире, как о несчастном отце, под старость лет обманувшемся в благих надеждах на своих детей. По сути, Тенгиз и Нора, ставя спектакль «Король Лир», пришли к основной идее христианства о необходимости «родиться в духе», дойти до «состояния новорожденности, то есть до «райского состояния первочеловека» [Улицкая, 2015, с. 205].

Король Лир в спектакле сбрасывает с себя все прежние грехи, как одежду: гордыню (отдает власть детям), гнев (смирняется с нищетой), сребролюбие (отдает все ценности). И остается Король Лир голым, как перволюди в раю. Сбрасывает с себя гордыню и Яков Осецкий, когда, чтобы прокормить семью, идет добровольно служить в армию и служит до конца жизни семье и родине, попутно создавая гениальные научные труды.

В постановке по пьесе Проспера Мериме спектакля «Кармен», а затем по повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» персонажи Улицкой разоблачают греховную «губительность» любовных страстей и прелюбодеяний. Символом этого смертного греха Нора делает в первой пьесе палача в маске смерти, который сопровождает Хосе на казнь, и, сдернув с себя маску, палач оказывается вдруг его возлюбленной – прельстительницей Кармен. Так Хосе был наказан судьбой за предательство своей верной деревенской невесты, терпеливо ожидавшей его дома.

В спектакле по знаменитой повести Н.С. Лескова Тенгиз и Нора подчеркивают, что героиня (Катерина Измайловна), как древнегреческая Макбет, совершает языческие кровавые жертвоприношения, которые делает из-за своей любовной страсти, чтобы отомстить возлюбленному. Убийства свекра и других родственников и соперниц, которые совершает Катерина Измайлова, наоборот, преследуют цель преодоления препятствий на пути страсти, разрушают героиню изнутри: особенно тягостны для ее души детские жертвы, ведь невинные дети, более всех страдая от грехов взрослых, вызывают тяжкую кару, и за них ждет самая страшная расплата.

Вершиной интерпретации смысла жизни и судьбы человека стал «Театр теней», созданный Тенгизом, когда герой разлучился с Норой окончательно.

Все оказывается в его театре только мертвой тенью, все пребывает в царстве Аида: и страсть любви, и азарт игры, и гордость, и слава, и богатство, и творчество, и другие земные жизненные ценности. Чтобы выразить эту авторскую мысль художественно, Нора придумала мономиф о пауке, который прядет полотно судьбы для человека, а по сути – создает дьявольские сети, паутину, засасывающую людей и губящую бессмертные души [Улицкая, 2015, с. 491]. В основе его лежит древний миф о богинях судьбы Мойрах – пряхах.

В конце романа Норе кажется, что тенью стал и сам Тенгиз, о котором она так страдала во время его частых отъездов в Грузию. И в ее жизни теперь уже нет ничего, кроме тусклых теней, все суета сует, жизнь вся тщетна, кроме «любви милосердной и вечной памяти». Тенями стали даже их воспоминания о прожитой жизни. Нора поняла, что ценны также перенесенные героями страдания, очистившие души для вечной жизни, дающей бесконечную радость.

В романе Л.Е. Улицкой обнаруживаются явные параллели с поэзией В.Я. Брюсова, в которой присутствует яркая метафора изображения беспощадного жестокого времени. Речь идет о стихотворении «Пророчество о гибели азов» (1916), соединившем мотивы великой катастрофы, поругание священного миропорядка силами зла:

Будет лаять Гарум пред священным входом,

Но в лесу железном будет вторить хохот [Брюсов, 1973, т.3, с. 342].

Стихотворение представляет собой переложение древнеисландской саги, в которой Брюсов увидел идею «бессилия людей и богов, которые не способны ничего противопоставить хтоническим чудовищам», символизирующим социальный хаос [Смирнова, 2014, с. 223].

В романе Л.Е. Улицкой «Лестница Якова» протагонист, талантливый ученый Яков Осецкий, тоже чувствует себя игрушкой в руках мифологического «рока», организующего социальный хаос, который несет его то в одну сторону, то в другую, отрывая от любимой жены и сына. Яков прилагает невероятные усилия, чтобы воссоединиться с семьей, но в результате только в конце жизни окажется рядом с ними, на соседней улице, но он будет отвергнут женой Марией и предан своим единственным сыном. Сын уже сформирован новыми хтоническими силами зла, которые вовлекут его в единый поток с другими людьми, закрутят людские «массы» в страшную воронку жизни. Победу одерживают в жизни Якова не его воля, а эти деструктивные силы, которые формируют жизнь как «призрак бытия», как «тень» существующей реальности.

Яков в связи с этим размышляет: «Как странно слагается мое мирозерцание. Где-то в глубине души, на границах сознания незаметно происходит работа совершенно независимо от моего мозга. Я думаю, там передумывается иначе, и рано или поздно эта глубинная мысль выплывет из неизвестности, и окажется, что я давно уже ее знаю. Это мысли об аристократизме, о либеральной буржуазии, о рабстве, об историческом развитии идеи свободы...» [Улицкая, 2015, с. 415].

В последний период жизни Якова идея свободы сменяется идеей судьбы – эти две идеи были важны и для поэзии В.Я. Брюсова. В произведениях поэта «нередко судьба персонифицирована. Она предстает в открыто мифологической форме – в образах классических античных богинь судьбы» [Арефьева 2012:85]. В

руках ткущих судьбу Мойр находится «кудель» – мифопоэтический образ, символизирующий жребий героя. В стихотворении «Ребенком я, не зная страху» (1900) В.Я. Брюсов пророчески определил этапы своей жизни и жизни многих миллионов других людей:

То нить казалась белой, чистой;
 То вдруг, под медленной луной,
 Блистала тканью серебристой;
 Потом слилась со мглой ночной.
 И, наконец, на третьей страже.
 Восток означился, горя,
 И обагрила нити пряжи
 Кровавым отблеском заря! [Брюсов, 1973, т.2, с. 143].

В этом стихотворении поэт характеризует чистоту своих детских лет (белая нить), серебряную нить творческого успеха в зрелые годы и кровавую нить страданий в конце своей земной жизни. А когда нить становится неразличимой во тьме, очевидно, она символизирует потери, скорбь, разлуку с любимыми людьми.

В судьбах центральных героев романа «Лестница Якова» присутствуют все четыре цвета нитей: белая нить – пора чистой любви и сердечной дружбы у Якова и Маруси; серебряная нить – успехи творчества, рождение их сына Генриха; черная нить – бесконечная череда разлук, потеря дочери, непонимание жены; багровая нить – смерть героев в одиночестве. Не случайно в самый тяжелый (черный период) своей жизни Яков Осецкий в письме к Марусе пишет, что Валерий Брюсов для него «стался родным поэтом» и что «только сейчас при чтении этой книги все разрозненные случайные впечатления встали на свои места и расположились в систему» [Улицкая, 2015, с. 547].

Прошло два года и восемь месяцев с их последней встречи. Последняя встреча с Марией оставила у Якова чувство горечи, впервые за все время: «Какая-

то трещина, которая прошла между нами, расширяется. И лечение может быть только одно – приезжай!» [Улицкая, 2015, с. 515].

Яков продолжает надеяться на хороший исход, он любит по-прежнему и жену, и сына и пока не знает об их предательстве. Он пишет Марии, обращаясь к библейскому мифу: «Ошибка в Библии – не из ребра Адама сотворена была Ева, а из сердца вырезана. Я физически чувствую это место в сердце. Благодарен судьбе за тебя. Прости меня за все трудности, которые я невольно обрушил на самых любимых людей – на тебя и Генриха» [Улицкая, 2015, с. 534]. Протагонист как бы создает новый вариант своего мономифа, подчеркивая силу душевной сердечной страсти, а не только телесного влечения.

Несмотря на все усилия, предпринимаемые Яковом, удары судьбы сыпались на него беспрестанно. Он пишет Марии из Абезьского лагеря, куда его отправили уже после Великой Отечественной войны: «Суровая судьба заготовила для меня исключительно тяжелую биографию. Удар следовал за ударом без передышки, годы странствий шли один за другим. Муж и жена должны жить вместе, брак не может основываться на почтовых марках. И теперь каждому ясно, кто разрушил мою семью. И таких, как мы, я вижу вокруг себя тысячи» [Улицкая, 2015, с. 684].

Яков перед смертью узнал об отречении от него сына Генриха и о тайном разводе с ним Маруси, но все равно простил их и стал просить Марию о последней встрече, потому что его жизнь, по сути, была посвящена жене и сыну, но получил от любимой жесткий отказ.

Яков не потерял оптимизма и перед смертью, поскольку читал не раз строки В.Я. Брюсова:

Судьба меняет часто вид,
Лукавой женщины капризней,
И ярче после гроз горит
В лазури солнце новой жизни! [Брюсов, 1973, т.3, с. 375].

После смерти Якова Осецкого жизнь сотворила новый миф: она была продолжена рождением «нового Якова» - его правнука. Завязался новый узел на кудели судьбы рода Осецких.

Другие поколения Осецких (Нора и Тенгиз, Юрик и Лиза) тоже смело прядут нити своей судьбы, преодолевая отчаяние и страх перед новыми и новыми испытаниями.

На первый взгляд, кажется странным, что в романе, содержащем библейскую аллюзию в названии, так много мифологических связей с античностью, с языческими представлениями.

На самом деле все закономерно, ведь писатель современности изображает бурные события XX столетия, спровоцированные резкой сменой аксиологических установок, подготовленных отказом от традиционных ценностей христианства, когда Россия казалась страной, навсегда скатившейся в варварство.

Погруженная в мировое искусство и литературу в целом, выросшая в литературоцентричной атмосфере, писатель Людмила Улицкая не могла не внести в свои произведения общемировой архаичный, языческий, мифопоэтический контекст наряду с христианской рецепцией. Поэтому название ее нового романа «Лестница Якова» символично и несет множество смыслов, поскольку включает понимание жизни как лестницы судьбы, по которой поднимается, но часто падает и снова встает человек.

В заголовок романа вложен и такой религиозный смысл, как получение человеком «обетования Божьего», обещавшего восстановить утерянную перволюдьми связь со Вседержителем через «животворящую лестницу» – Деву Марию, родившую Спасителя Мира.

Яркой неомифологической фигурой в романе «Зеленый шатер» является также Арий Львович Бас. Жизнь и работа этого героя связаны с хтоническим загробным миром. В его характере и жизни проявляются черты египетского бога Осириса, проводника умерших в царство Аида. Ведь бог Осирис решал судьбу

каждого умершего человека. Только он определял, чего «заслуживает душа: вечной жизни или забвения» [Томилова].

Арий Львович Бас всегда судил по похоронам, насколько хорошо прожил человек и чем он был значим при жизни, что напоминало суд Осириса. Устроитель похорон, вспоминая первую церемонию, на которой он присутствовал еще не в качестве главного распорядителя, а в качестве помощника, правдиво оценивает похороны великого поэта – Маяковского: «Похороны были невиданные, <...> Горя такого никогда прежде он не видел. Да и после. Разве тридцать лет спустя, на похоронах Пастернака» [Улицкая, 2011, с. 173].

Как известно из египетской мифологии, Осирис, будучи проводником в царство Аида, унаследовал дело своего отца. Арий Львович тоже оказался на этом месте не случайно. Он продолжил потомственное дело своего деда: «Его дедушка был главой погребального братства в Гродно». Арий Львович Бас «был не только тончайший знаток умирающей профессии погребений, но также и поэт этого древнего ремесла» [Улицкая, 2011, с. 176].

Недаром «великий церемониймейстер» был устроителем похорон именно от Союза писателей. С годами он понял, что «настоящий размер», якобы великого писателя, «только на похоронах и определяется» [Улицкая, 2011, с. 174].

Похороны «почти лауреата Сталинской премии» Антонины Наумовны, которые устраивал Арий Львович Бас, он оценил, как «пшик» по тому факту, что на церемонии не было ни официальных лиц, ни друзей: «Антонина-то теперь оказалась совсем ничто, пшик» [Улицкая, 2011, с. 174]. Присутствовало всего лишь шесть родственников. И даже внук у гроба думал: «И как грустны похороны человека, которого никто не любил, никто не жалел...» [Улицкая, 2011, с. 175]. Литературный миф выполняет функцию характеристики образа.

Интересен тот факт, что Арий Львович иногда даже сам «планирует» смерть человека (что подвластно лишь Богу). Он заклинает: «Да, хорошо бы,

чтобы секретарь этот – подлый, между прочим, человек – помер не сегодня, и не завтра, и не в понедельник, дотянул бы до вторника» [Улицкая, 2011, с. 184].

Церемониймейстер, как и Осирис, будто бы соединяет два мира: мир живых и мир мертвых. Он очень любит своих покойников и чтит только тех из них, кого похоронили достойно. Но не забывает он и о земной жизни. После похорон Антонины Наумовны он торопится к молодой жене Кларочке, с которой познакомился также на похоронах. Он родил с ней «новую дочку», и жизнь его обновилась и очастливилась. И «помыслить невозможно было, что и ему придется помирать. А со смертью отношения такие были давние, такие близкие, служил ей не за страх, а за совесть», что Арий Львович надеялся на «скидочку» и дожить до девяноста пяти лет, чтобы увидеть внуков и от «новой дочки» [Улицкая, 2011, с. 184].

Церемониймейстер Арий Львович делает вывод, что работа его наилучшая, потому что это «интересная работа, для души» [Улицкая, 2011, с. 184]. Применяя формы неомифа, Улицкая дает глубокую характеристику человека, приспособившегося к условиям деспотичного режима, разработавшего свою философию жизни и смерти.

Арий Львович является эпизодическим персонажем в романе «Зеленый шатер», но занимает важное место в системе второстепенных образов, так как автор подводит итоги, характеризуя своих героев, чаще всего изображая их смерть и похороны.

Истина – это то, что осталось в памяти. «Пшик» – это одномоментность, отсутствие любви. Арий Львович при всем своем жизнелюбии и меркантильности натуры является «рупором идей автора». Он мудрый и прозорливый человек, который может многое сказать об умершем, что важно для передачи авторской интенции.

Таким образом, в романах Л.Е. Улицкой 2010-х годов ярко проступают черты архаических и «провидческих», пророческих ветхозаветных мифов, цель которых – составление мировой модели мира с символическими неомифами

художественного творчества писателя, представляющего или инварианты древних мифов, или их асимметрично варьированные антиструктуры, обнаруживающие антитетическую картину эстетического миромоделирования.

Авторские мифопоэтические построения на основе архаичных мифов в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» показывает бесконечные повторения перипетий судеб народов; намечают возможность исключения социальных катастроф, подобных сталинской эпохе; обнаруживают суть повторяющихся ошибок человеческой земной истории; символически предвещают возможные пути их преодоления (символика мифа о Лабиринте и Минотавре), напоминают о сиюминутном и вечном (неомиф о царстве теней Аида и перевозчике мертвых через реку Стикс); свидетельствуют о бесконечной благодати Вседержителя (неомиф о зеленом-золотом шатре-чертоге).

Неомифы, литературные, авторские мифы, основанные на классической литературе, на творческой мифопоэтике великих писателей (В.Я. Брюсова например), призваны через создание новых интерпретаций претекстов обнажить сущность характеров и действий главных героев произведений Л.Е. Улицкой, раскрыть глубину творческого замысла писателя, проявить особенности авторского мировидения, определить мотивно-лейтмотивную систему; уяснить особенности художественного мира писателя новейшей русской литературы.

Таким образом, в творчестве Л.Е. Улицкой плодотворно проявляется рецепция брюсовского творчества в аспекте осмысления неомифов, актуальных для обоих писателей. Как показывает анализ романов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова», в них особенно актуальной была рецепция на те мифопоэтические образы В.Я. Брюсова, в которых создается неомиф на основе литературного авторского мифа, с помощью которого четко просматривается единая связь исторических эпох, проступают черты вечности, обнаруживается единство судеб людей, вступающих в схватку со временем или трагически попадающих под колесо истории и погибающих.

2.2 Концептуальность тотемной и антитотемной зоосимволики.

Мифологический мотив связи природного и человеческого в романах Л.Е. Улицкой

В новейшей литературе зоообразы используются как в традиционных культурных коннотациях, в которых учтен общий культурный код древней тотемной мифологии, так и в неоконнотациях, которые создаются автором-повествователем. В постмодернистских произведениях, как справедливо утверждали многие исследователи, литературный бестиарий (перечень иносказательно употребляемых названий животных) включает приемы и языковые средства художественного выражения, порожденные контекстами хрестоматийных текстов художественных произведений, для гендерных, характеристик персонажей (волк, лиса, медведь), внешнего и психологического портретов (заяц, петух), а также показа «амбивалентности символики зооморфных и антропозооморфных образов; отношения зоосимвола ко времени и месту в культурной традиции и его хронотопа в художественном произведении» [Бабенко, 2010, с. 154].

В работе Т.А. Скоковой говорится о приеме «детализации портрета героя» в прозе Людмилы Улицкой, суть которого состоит в анимализации образа. Персонажу придается скрытое или явное сходство с животными, птицами, насекомыми, или, наоборот, зооморфные образы очеловечиваются. Этот прием, достаточно часто используемый Л.Е. Улицкой в рассказах, Т.А. Скокова связывает с влиянием эстетики намеков и говорящих деталей, разработанной в творчестве А.П. Чехова. В его произведениях, кроме двух применяемых Людмилой Улицкой форм анимализации, была еще и третья форма – смешанная, включающая совмещение анимализированных и очеловеченных характеристик одного персонажа (рассказы А.П. Чехова «Каштанка», «Индийский петух», «В Москве на Трубной площади» и другие) [Скокова, 2010, с. 10].

Ключевую роль играет хтонический мотив мыши при обрисовке образа Тома Полосухиной в романе «Казус Кукоцкого». Она родилась и выросла в семье пьяниц, появилась в доме врача Кукоцкого в качестве удочеренного ребенка, оставшегося сиротой после смерти матери от криминального аборта. В мифологическом аспекте Тома постоянно связана с землей (дом, где она жила, был гаражом с земляным полом, основным занятием девочки было копанье в земле в сумраке).

Деятельность героини (захламление дома Кукоцких) ведет к разрушению семьи, к разладу и распаду, к упадку дома, превратившегося в грязную коммуналку. Тома наносит вред хозяйству, знаменует собой начало несчастий, болезней, смерти отца и дочери, что совпадает с функциями хтонической мыши как мифологического хтонического существа.

В повести «Сонечка» разрушительным хтоническим существом является Яся. Она воспитана в детском доме и, внедряясь в счастливый дом Сонечки, несет разрушение, распад семьи, ведет все к опустошению и смерти.

В повести используется и обобщающий хтонический мотив, который выражен зоосимволом роскошный «зверь», «зверюга», «чудовище». Им маркированы все герои, которые отмечены бесовским поведением, как, например, в романе «Медя и ее дети» образ Бутонова, а также наездницы Розы.

Если Валерия Бутонова так называли близкие люди, то эпизодический персонаж наездницы Роза определяется одной деталью – «вурдалачьи клычки». Когда Бутонов обнаружил у женщины, похожей на мальчишку-подростка, «клычки», Роза сама цинично сказала, что она не вурдалак, а просто обыкновенная шлюха. Образ Розы, лишенный каких-либо признаков женственности, кривоногой, низкорослой, резкой, грубой, циничной, не умеющей доставить высшее удовольствие мужчине, описан как бесовски-вампирический. Она появляется внезапно, также внезапно растворяется, как «мистическая сила». После нескольких встреч с ней Бутонов сам превращается в циничного беса,

олицетворяя собой душевную пустоту, отречение от дома, который он давно превратил в мишень для игры «в ножички».

Поэтому автор применяет зооморфную символику, отражающую свойства демонологических сил. Надо отметить, что и Бутонов, и Роза имеют «текущий облик», они безлики. Когда Маша ведет Бутонова во сне, он постоянно «ускользает»: льется, как вода, «прикидывается» разными предметами, превращается в дым. Инфернальность Бутонова выражена знаком пустоты.

В последнее время в неореалистических произведениях Улицкой появляются новые варианты, позволяющие выделить новые направления разработки зоотематики, где превалирует демонстрация «сдвига», «мутации» зооперсонажей под воздействием духовной катастрофы, которую пережило человечество в XX веке. К таким произведениям можно отнести романы Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» и «Лестница Якова», между которыми проглядывается определенная общность.

Известно, что символике славянской народной культуры птицы и животные всегда играли значительную роль, что связано с их тотемными ролями, сохранившимися частично в народном и коллективном подсознательном творчестве до сих пор. В подобной символике, как отмечает О.В. Григоренко, находит отражение яркая оценочность и эмоциональность [Григоренко, 2003, с. 84].

Неомифологические мотивы включают у Людмилы Улицкой особую бинарную тотемную / антитотемную зоосимволику, то есть отражают почитание животного и его травестирирование в более поздние времена, когда вера сменилась антропоморфизмом.

Тотем – это термин, означающий «животное, растение, предметы или явление природы, которые у родовых групп служили религиозным символом, объектом религиозного почитания» [Крысин, 1998, с. 162]. Тотемизм был древнейшей формой религии раннеродового строя, характеризующийся верой в сверхъестественную связь и кровную близость данной родовой группы с каким-

либо тотемом, который считался не божеством, а прародителем, родичем, другом. Во многих племенах, живших на территории будущей Руси, тотемом был медведь, что отразилось в факте исчезновения общеевропейского корня «бер» из русского языка. Слово «медведь» было описательной формой заменой «бера»: «ведающий мед», «мед ведающий». Такая замена произошла (при сохранении однокоренного слова «берлога»), потому что древний человек был уверен, что произнести имя тотема – это означает покорить его, что приведет к разрушению установленной мировой иерархии, свергнет мир в хаос, приведет к гибели род человеческий.

Зоообразы, встречающиеся в произведениях Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» и «Лестница Якова», несут глубокие смыслы, отсылая читателя в далекое прошлое или в будущее, показывая повторяемость событий и типов.

Зоообразы, помогая автору демонстрировать сходство и различия между людьми и животными во внешнем облике героев, используются для психологических и авторских характеристик персонажей. Л.Е. Улицкой было важно желание определить путь, по которому следует Россия, «объяснить человека» [Большая книга Захара Прилепина], «мужчину и женщину» [Прилепин, 2015, с. 82]. Для достижения этой важной цели зоообразы используются автором как «опорные слова» [Пузырев, 2014, с. 134].

Наиболее частотный в романах Л.Е. Улицкой 2010-х годов зоообраз – это образ собаки как «эмблемы преданности» [Кирло, 2010, с. 398]. В «Зеленом шатре» собака выполняет роль тотемного друга, почти родича: она оберегает своих хозяев, помогает им, спасает в сложных ситуациях. Пример такой преданной дружбы описан в главе «Потоп». Речь идет о собаке, по имени Гера, явной носительнице тотемного знака. Она стережет юную Марину, дочь посаженных в тюрьму диссидентов. Девочка говорит про свою собаку, что «она гениальная!» [Улицкая, 2011, с. 344]. Животное, в свою очередь, отвечает хозяйке преданностью. Повествователь отмечает, что «на собачьем лице было выражение достойной покорности» [Улицкая, 2011, с. 352]. То, что по отношению к собаке

употреблено повествователем слово «лицо», а не «морда» показывает особую оценочность, принадлежащую автору-повествователю. Отношения девочки и собаки противоположны, антиномичны ее отношениям с родителями – «упертыми марксистами», для которых дочь не представляет никакой важности. Девочка была заброшена ими «хуже собаки», потому что главная цель жизни для них – марксизма, каждую букву которого они отстаивают с невероятным фанатизмом.

«Замурзанная девчонка в детской курточке с короткими рукавами и выношенным воротом» контрастирует с великолепной ухоженной собакой «вида приличного, в отличие от хозяйки» [Улицкая, 2011, с. 343]. «Солидная» собака получает от «бессемейной» Марины все мясо, которое ей попадается, а сама девочка мясо не ест, сознательно жертвуя его собаке.

О девочке Марине говорили, что она со «странной внешностью и кошмарным характером», но это было следствием того, что за ребенком не следили и не ухаживали родители, она была не нужна никому на свете. Ухоженное же состояние собаки свидетельствует о доброте и чистоте души Марины, тянущейся к живой душе, а не к мертвой букве выморочной теории марксизма. Ее отец, Валентин Кулаков, провозгласивший себя «последовательным и настоящим» марксистом, только сочинения Карла Маркса считал «жизнью», боролся за чистоту мнения, считая, что Маркса извратил сначала Ленин, потом Сталин. А всех прочих, «окопавшихся в стенах Института рабочего движения», «извратителей и предателей», он ненавидел [Улицкая, 2011, с. 342]. Жена Зина «в идейном смысле от мужа не отставала» [Улицкая, 2011, с. 343], поэтому Марине было хуже жить, чем сиротам.

Слово «лицо» происходит от «лик», а лик – это образ, Божественное подобие. Получается, что в собаке осталось больше от твари Божьей, чем в людях, не замечавших свою родную дочь. Но почему же Марину, которая стала жертвой родительской нелюбви к ребенку, вытесненной любовью к теории Маркса, повествователь наделил противоположным по смыслу обликом: «Такие лица не

забываются: мордочка маленькая и худенькая, глаза по лицу велики на несколько размеров – светлые, плоские, носик маленький, с проваленной переносицей. Странная внешность!» [Улицкая, 2011, с. 342].

Обратим внимание на то, что сначала говорится о незабываемом «лице» девочки. Понятно, что «мордочка» означает только внешнюю характеристику брошенного, неухоженного, много болевшего худенького ребенка («бедная девочка», думает о ней Ольга [Улицкая, 2011, с. 345]).

Слово «мордочка» в большей степени характеризует отсутствие заботы родителей о дочери, чем саму девочку. Тем более, что огромные глаза свидетельствуют о ее душе, точнее о великодушии: Марина не осуждает родителей, а просто старается выжить в невероятных условиях, в которые она поставлена, надеясь только на собаку Геру. Кличка собаки символично представляет имя знаменитого святого Герасима, любившего детей и животных и спасавшего их многократно в пустыне Синай, где был построен христианский монастырь. И самого святого после его смерти зарыл лев, выкопав заботливо ему лапами могилу.

Собака Гера – это единственный тотемный зооморфный образ, который занимает важное место в произведении. Тотем считался прародителем, родным и верным другом, какой и была Гера.

Автор описывает собаку всегда в превосходной степени: «шерсть густейшая, хвост кольцом, и вида приличного», «ошейник и поводок кожаные, солидные» [Улицкая, 2011, с. 343]. Очень большое внимание повествователь уделяет описанию поведения собаки Геры. Это животное абсолютно покорно воспринимает все команды, даже виду не показывает, если что-то не так. Знаменательно, что досталась Гера Марине от дедушки, изучающего жизнь северных народов. Играть с ней нельзя – разорвет. Это означает, что Гера – носительница такой архаической черты поведения, важной для тотемов, как уничтожение тех членов общества, которые нарушали нравственные нормы

поведения. Дошедшие до нас сказки «Медведь – липовая нога» и другие представляют древние мифы, передающие это мифологическое знание.

Собака так предана девочке, что, когда Геру потеряли друзья в незнакомом городе, она преодолевает расстояние от остановки «Молодежной» до Цветного Бульвара и сама находит свою хозяйку Марину. Здесь автор делает акцент на том, что это «настоящая диссидентская собака» [Улицкая, 2011, с. 357], потому что она «заточена» на преодоление трудностей. Тотемность Геры, ее особое мистическое значение проявляется и в том, что, оказавшись одна, Марина попадает в ряд сложных ситуаций в Петербурге. Но все стабилизируется при воссоединении собаки с ее юной хозяйкой.

Автор многократно использует прием контраста. В романе возникает еще одно важное сопоставление. Сразу после контрастного описания собаки Геры и Марины, повествователь называет родителей девочки, Валентина и Зинаиду Кулаковых, «шавками», которые на «костер готовы идти за какие-то цитатки» [Улицкая, 2011, с. 346]. В следующем эпизоде Ольга уподобляет Кулаковых своей матери Антонине – «яростной» коммунистке, но Илья заявляет, что это «другая порода» [Улицкая, 2011, с. 346], которая верит только в «распоряжение начальства». «Всем известно, как она на Пастернака гавкала» [Улицкая, 2011, с. 346], – говорит он, вспомнив о том, как мать Ольги изгоняла Пастернака из Союза писателей. Важно, что не только родители награждаются негативными антитотемными характеристиками («шавки»), но и сам Илья воспринимался тещей Антониной как «вихлявый кобель», символ предательства. И получается, что тотемными чертами: достоинством, умом, жертвенностью ради ближнего, серьезностью и преданностью – обладает только собака Гера.

В славянской мифологии «пес» – это сторож человека, хранитель и спаситель. К тому же, собака определяет, жив будет человек или умрет. Мифологическое определение тотемности животного дано в «Славянском бестиарии»: «Песь – пес, собака, Canis. Пес не забывает добра. Пес беспрестанно лает на зверя дикого в дом пришедшего. Если кто болеет, то тестом теплым всего

помазать надо, руки и ноги, и псу дать: если ест, то жив будет больной, если не ест, то умрет. Собаке дано определять судьбу больного» [Белова, 2001, с. 205].

Шавки могут быть уподоблены «песьеглавам», «шавцам». Шавцы – это люди с «песыми головами» [Белова, 2001, с. 206].

Русский современный язык хранит эти древние мифические смыслы, которые провоцируют создание неомифологических образов. Слова «шавка» и «собака» превратились в ругательства, отрицательно характеризуют человека, но в мифах славян эти слова означали тотемное и антитотемное поведение животного.

Этот вывод подтверждается и дальнейшим описанием умного поведения Геры: она «вздыхает по-человечески», несколько раз Улицкая подчеркивает, что у нее «лицо», на котором было выражение «достойной покорности» к людям, с которыми ее оставила хозяйка. По контрасту вокруг Марины нет «людей», подобных Гере, а есть «свиньи»: друг, пригласивший ее в Питер, – «ужасная свинья», предавшая девочку: «Там приятель мой был, ужасная свинья, то звал, звал, а потом просто ушел посреди ночи с какой-то девкой, оставил меня в незнакомой компании» [Улицкая, 2011, с. 353]. Приятельница Марины – «рожа кошмарная», повезла ее в Питер и бросила в общежитии со студентами с «бандитскими рожами», изнасиловавшими девочку [Улицкая, 2011, с. 353]. И сама Марина после всего этого чувствует себя «свиньей» [Улицкая, 2011, с. 354], вывалявшейся в грязи.

Для Людмилы Улицкой животные – это неотъемлемая часть природы, которая призвана символизировать «творение божье» и показывать человеку его греховные свойства и установленные создателем отличия от животных как творения, созданного «по образу и подобию Божьему» [Новый Завет, 2013, с. 10]. В этих случаях главными являются такие функции характеристики образов, создаваемые посредством сравнения поведения животных и человека, как выделение главных черт характера героя; передача психологического состояния персонажа: воссоздание портретной характеристики, демонстрация эмоционального состояния человека; показ изменения духовного уровня

протагониста, в результате чего глубокое выражение получает авторская интенция.

Как верно отмечала Е.В. Старинкова, зоообразы – это знаковая система, в которой содержится комплекс мотивов и стилистических приемов [Старинкова, 2012, с. 92], которые иногда даже подсознательно усваиваются человеком в детском возрасте из сказок.

Остальные образы животных в романах Л.Е. Улицкой относятся к антитотемным, мутированным мифологическим символам. Так, основной тотем языческой Руси – медведь – представлен в романе негативно. Борис, первый муж Лизы, утонченной пианистки, характеризуется следующим образом: «Медведеобразный, с красноватым пористым лицом и черной лохматой гривой, толстый Борис» [Улицкая, 2011, с. 224].

От тотемного облика здесь осталось только подчеркивание силы («черная лохматая грива»), а также тучность медведя, неуклюжесть и грубость облика зверя.

В «Зеленом шатре» есть и еще один положительный зоообраз собаки, но с антитотемной символикой – это безмолвный и преданный Робик, собака Марлена, благодаря которой он имел возможность встречаться с Тамарой. Собака после отъезда в эмиграцию Марлена еще два года жила у Тамары, еще более своим присутствием подчеркивая потерю любимого и одиночество своей новой хозяйки: «Молчала собака, молчала Тамара» [Улицкая, 2011, с. 298]. Она напоминала героине о предательстве возлюбленного: ее он бросил тоже, как старую собаку. Предательство помогло Тамаре переоценить их отношения с Марленом и понять, что между ними была не любовь, а простой «блуд», «телесная страсть», «зуд».

Тамара сравнивает себя с консервной банкой (глава «Головастый ангел»), потому что много лет держала в себе паршивую свою тайну о великой и запретной любви, но Робик помог осознать всю «грязь» отношений.

«Новая чистота» души была дана Тамаре, выбросившей из сердца Марлена, как Марине после потопа выбросившей все книги родителей и начавшей жизнь

«белую, чистую» [Улицкая, 2011, с. 298]. Символом той чистоты стал небрежный эскиз Врубеля «Ангел», который отдала Марлену Тамара, преодолев жалость к матери и бабушке, которые любили и хранили эту картину: «Нет, нет, нисколько не жалко. Другое плохо — горячка, многолетнее затмение, пылающие страсти, от которых не осталось ничего, кроме чувства обокраденности» [Улицкая, 2011, с. 298].

В монографии О.В. Беловой «Славянский бестиарий» говорится о мифических зооморфных существах, как о символических, «изначально заложенных самой природой» в образах животных и их именах: «В символической интерпретации имен – названий животных – предстает модель взаимодействия телесного и духовного миров» [Белова, 2001, с. 9]. Символика передается через лексическое и символическое значение слов [Белова, 2001, с. 9].

Это еще раз подтверждает нашу догадку, что Гера – имя, восходящее к святому Герасиму, а Робик – обычная кличка, подчеркивающая покорность и страх перед хозяевами.

Следует отметить, что символический и мифологический аспект никогда не анализировался, хотя он ярко проявлялся в памятниках славянской книжности XII – XVII веков [Белова, 2001, с. 10].

Например, имя птицы «Алконост» в словаре В.И. Даля переводится как «зимородок», а в более ранних изданиях (Словарь Академии Российской 1789 – 1794 гг.) указано, что Алконост – это «морская птица, несущая яйца под воду, в глубину моря и усмиряющая бури». Основой для книжной легенды об Алконосте послужил греческий миф о царице Алкионе, превращенной в «зимородка». В древнерусском языке слово «алконост» стало соотносится с мифической птицей, символом усмирения стихий. Ученые считают, что «именно это значение следует признать основным» [Белова, 2001, с. 113-117].

Называя свой диссидентский журнал «Алконост» в «Зеленом шатре» Л.Е. Улицкой, герои, очевидно, не думали о том, что исконный смысл, который

несет это название, полностью противоположен пробуждению свободы и, наоборот, означает «усмирение бурь», в том числе и социальных.

Поэтому протагонист романа «Зеленый шатер» решает назвать свой журнал именем мифической райской птицы Гамаюн, которая относится к книжным зооморфным персонажам, чей внешний облик противоречит физической природе животных, и свойства характера выделяют ее из общей массы.

Гамаюн – мифическая райская птица, не имеющая ног. Она постоянно летает, никогда не садясь на землю. Только раз в неделю, в воскресенье, она подлетает близко к земле, чтобы взять одно зернышко. Если птица падает, что она своим падением предвещает смерть «царям, королям и князьям державным». Она обитает близ блаженного рая, залетая отдыхать туда, издавая чудесное благоухание. Символизирует птица Гамаюн пророческий дар и мудрость, которыми обладают жители рая.

Соответственно название диссидентского журнала «Гамаюн» символизирует мудрость и предвидение – качества, необходимые общественному периодическому публицистическому изданию.

Организаторы журнала хотели, чтобы их издание было мудрым, устремленным в будущее, прогностическим и просветительским, полезным для читающих, пробуждающим чувство свободы и социальной ответственности.

В реальности многие просветительские объекты назывались именами мифических птиц: Алконост, Гамаюн, Феникс и другие. Мифическая символика этих фантастических существ ярко отражала ментальность славянских народов и служила объединяющим фактором.

Журнал в основном печатал стихи запрещенных поэтов, в частности, были напечатаны произведения Натальи Горбаневской, которая в некоторых стихах выступала как пророк, предрекая: «И к тем, кто в листе возлежит, расплаты пора придет...» [Улицкая, 2011, с. 453].

Впоследствии журнал стал не столько литературным, сколько политическим (диссидентским), поскольку в новостной части печаталась

информация для интеллектуалов: «Множество разнообразно думающих людей сначала шептались по углам, потом говорили вполголоса и в конце концов выходили на демонстрации, протестовали все смелее и осознаннее» [Улицкая, 2011, с. 453].

Людмила Улицкая в романе «Зеленый шатер» довольно часто использует тотемно-мифологический образ птицы. Как известно, птица – обязательный персонаж в архаичных мифах (например, орел символизирует достоинство, гордость; аист – изобилие, долголетие, плодородие; голубь – чистоту, кротость, нежность и верную любовь). Чаще всего символика птицы несет положительный смысл. В народном творчестве птица часто является олицетворением человеческой души и воплощением идей свободы, очевидно, поэтому образ птицы постоянно возникает в произведениях Улицкой.

Один из любимых образов птиц в романах Улицкой – синица. Эта птица, как указывается в современных толковых словарях, символизирует поиск знаний и истины, стремление к свободе. В «Зеленом шатре» изображается диссидентское движение. Описаны люди, стремящиеся к свободе, которые нестандартными, нетрадиционными для постсталинского времени путями стремятся прочесть запретные произведения русской литературы, отстаивают свободу мысли.

Не случайно в главу «Свадьба Короля Артура», в которой описано собрание «инакомыслящих» борцов за свободу, автор вводит иронические образы сидящих на дереве птиц: «...на ветках осинки сидели две синицы и прикидывали, найдется ли им место среди вульгарного простонародья» [Улицкая, 2011, с. 205].

Вспоминается архаичный миф о Мировом древе, на котором и под которым пребывают все живые существа мира. Этот миф превратился в мономиф о малой части русского народа – интеллигентах, которые взяли на себя тяжесть осознания пороков общества и протестуют против них, рассевшись на ветвях Мирового древа. Возникают вопросы: не слишком ли много они на себя берут, претендуя на почетное место «среди вульгарного простонародья», которое они явно презирают?

Возможна ли при этом мировая гармония? Авторский мономиф содержит явно отрицательный ответ, в котором подчеркивается обособленность диссидентов в обществе, их уверенность в своей элитарности, в том, что именно они имеют право бороться за лучшее государственное устройство.

Интересно, что повествователь изображает птиц в иерархическом разделении. Мы смотрим на них глазами Ильи, вышедшего утром во двор после свадьбы Артура. Синицы сидят на ветвях осины, мифологического древа смерти, значительно выше, чем пирующая на свадебном столе огромная стая воробьев.

Воробей в народных верованиях – носитель любовно-эротической символики. Мясо воробьев считалось отличным средством от импотенции [Белова, 2001, с. 76].

Воробьи на свадебном столе у импотента короля Артура, которого бросила жена (Лиса) и «выдает его» теперь за свою инертную старшую сестру «замуж», подчеркивают комичность и алогизм ситуации. Ушла любовь по физиологическим причинам, а бывший муж даже не останавливает бывшую жену в этом разыгрываемом ею прилюдном позорном действе. На свадьбе нет ни любящих друг друга молодых, ни надежд на будущее, творится какой-то фарс. И стая воробьев в этой нелепой ситуации соотносится с древнейшим мифом о воробьях.

«В культурном развитии человечества концепция Древа мира оставила свои следы в многочисленных космологических, религиозных и мифологических представлениях, отраженных в языке, <...> в поэтических образах, <...> состоящих из многих элементов, иерархизованных в нескольких планах [Топоров, 1980, т. 1, с. 405].

Древо мировое – характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мирового устройства. Птицы обычно находятся на ветвях по вертикали в верхней зоне, ближе к Царству Небесному.

Итак, в неомифе Л.Е. Улицкой синицы явно символизируют интеллигенцию, которая взяла на себя «осознание» и исправление недостатков

общественного устройства (по древнемифическим представлениям «синица – судья» [Белова, 2001, с. 225].), а стая воробьев, набивающих клювы, – народ. Но более негативно выглядят на мировом дереве синицы, рассуждающие о том, найдется ли им место у пирующего стола среди нижестоящих по интеллекту.

Зоообраз обобщенный (птица) имеет функцию характеристики персонажей. Так, «птичий запах» – это неоднозначная оценка. Миха, вдыхая «птичий запах» волос своей жены, чувствовал «живое счастье» [Улицкая, 2011, с. 426]. Здесь «птичий» запах передает благосклонность, доброжелательное расположение Михи к жене Алене. Но «птичий запах» свидетельствует также о непостоянстве Алены, ее переменчивом характере, способности предавать, улетать, бросать.

Интересно применение архаичного мифопоэтического образа лебедя по отношению к старухам в главе «Беглец». Миф о намеренной гибели второго лебедя после смерти первого из супружеской пары, о лебединой верности очень популярен в славянской мифологии. Опальный художник Борис Иванович Муратов, спрятавшийся в заброшенной русской деревушке, открыл для себя новый творческий мир, наблюдая за старухами.

Прожив у бабы Нюры всю зиму, Борис Иванович нарисовал картину с эпизодом купания «белых лебедей» [Улицкая, 2011, с. 336]. «Лебедями» он назовет трех сморщенных, высохших, но не потерявших желание жить и радоваться старух.

Как известно, «белой лебедушкой» величали на Руси молодую невесту, образ которой применялся в свадебном обряде как метафорическая замена невесты в предсвадебном цикле (сватовства, сговора, девичника, бани). Например, песни для обряда сговора: «Уж вы гуси да лебеди...», «Уж я сяду, лебедь белая», «Уж и красной-то я девушкой, уж и белой я лебедушкой», «Вы, лебедушки-подруженьки», «Как отстала лебедушка от стада лебединого», «Лебедь мой, лебедек, Да лебедушка белая!» [Русская народная поэзия, 1984, с. 211-212].

Старухи во время купания «заливались ребячливым хохотом». Несмотря на то, что «эти корявые существа» были только «живыми остатками тел», художник

увидел их женскую природу и молодую душу. Получились «жуткие», но «смешные» картинки: «Старухи, голые ужасные старухи веселились. Им было хорошо...» [Улицкая, 2011, с. 340]. «Лебединый» неомиф свидетельствует о том, что молодость заключена в красоте бессмертной души, умеющей радоваться каждому мгновению жизни и оставаться вечно молодой, как невеста.

В романе «Лестница Якова» используются более негативные мифопоэтические образы птиц. В начале произведения возникает образ «воронья», слетевшегося на коммунальную тризну по покойной Марии Кернс. Каждый из соседей хотел урвать себе «на память» какую-то часть скудного имущества покойной. И вновь возникает иерархический уровень: низ – это простонародье, которое решает материальные вопросы, как догадалась Нора; и еврейская интеллигенция, которая стоит над ними, возвышаясь. Из оставшихся после смерти бабушки вещей Нора забирает только книги, письма и фотографии – действительную память о предках.

Внучка совершает «чудо». Купленные ею и «брошенные» в гроб роскошные гиацинты превратили бедный образ бабушки-неудачницы в «волшебство»: «...бедность обернулась роскошью, как в сказке про Золушку» [Улицкая, 2011, с. 31]. Кроме сохраненного в фольклоре архаичного мифа о преображении замарашки в принцессу, повествователь создает еще литературный мономиф о «Синей птице», лаконично воссоздав эпизод о Тильтиль и Митиль (героев пьесы М. Метерлинка), которые спускаются в страну мертвых к бабушке и дедушке и преобразуют их. Так и Нора преобразила нищую запыленную комнату Марии во дворец купленными в порыве любви и жалости к бабушке роскошными гиацинтами, осуществив несбывшуюся в жизни Марии мечту о превращении принцессы в великую театральную актрису.

В данном случае неомиф отражает душевное состояние Норы, желающей, чтобы хотя бы после смерти бабушки воплотилась ее мечта о прекрасной, высокой жизни. Символически неомиф характеризует жизнь Марии Кернс как пребывание в идеологически ложной догме, как ее эгоистическое желание стать

эмансипированной женщиной, реализовавшей свои таланты, но не выполнившей роль жены и матери.

Отрицательное впечатление оставляют и «странные птицы», звучащие в голосах персонажей. Неприятное ощущение вызывает у Норы «чирикающий птичий голос» Марты [Улицкая, 2015, с. 521], она сравнивает его с голосом механической игрушки. В «странных птицах» поражало «чириканье по-французски» всех детей Кернс [Улицкая, 2015, с. 45], что, безусловно, отделяло их от всего русского общества, в котором они жили в Киеве, ведь их «единомышленники говорили на другом наречии» и принимали французский – аристократический – за «свободомыслие» [Улицкая, 2015, с. 45-46].

Миф о кровожадных птицах-гарпиях заложен в основу отношений Тенгиза с его женой Нателлой. Тенгиз обладает «древней силой внушения», но жена Нателла не поддается этой силе, а проявляет какое-то мистическое «могущество женской власти» [Улицкая, 2015, с. 248].

Тенгиз говорит ей: «Ведьма, ведьма, <...> зачем ты сосешь из меня кровь, как птица?». Он видит кошмарный сон: «...какие-то грязные, в земле перепачканные птицы с тонкими клювами сосут кровь – одна на шее, вторая на животе, третья в паху» [Улицкая, 2015, с. 248].

Неомиф о Гарпии из древнегреческой мифологии повествует о крылатых женщинах – чудовищных птицах, богинях вихря, злых «мегерах», фуриях, высасывающих кровь. Название «Гарпия» идет от крупной хищной птицы семейства ястребиных, обитающих в лесах Южной и Центральной Америки [Крысин, 1998, с. 62].

Слово «Гарпия» имеет перевод «похитительница». Эти полуженщины-полуптицы были связаны со стихиями и мраком: известна история о том, как Гарпии мучали царя Финея, проклятого за невольное преступление. Этих существ помещали обычно в царстве мертвых, в Аиде.

Соединенный с Норой не только телесной, но и душевно-духовной и творческой связью, Тенгиз не мог порвать окончательно с женой Нателлой и

метался между двумя женщинами, желая избавиться от Нателлы, но был бессилён это сделать. И мистическую связь с женщиной Л.Е. Улицкая усиливает, наполняя ее архаичным смыслом авторского неомифа.

Мифологическая авторская трактовка любви Тенгиза и Норы была продолжена в эпизодах совместной постановки героями в Москве пьесы по повести Н.В. Гоголя «Вий», которую они в новой интерпретации назвали «Хома Брут». Нора и Тенгиз, удрученные невозможностью соединиться навек как муж и жена, вложили в пьесу «Вий» («засунули», по их словам) «дополнительную линию – бессловесное соревнование за «философа» Ведьмы-Панночки и омоложенной эпизодической Хвеськи» [Улицкая, 2015, с. 347]. «Кто из претенденток победил, остается не вполне выясненным...», но Тенгиз финалом был доволен [Улицкая, 2015, с. 348].

Петух – птица, предрекающая зарю новой жизни – стала в спектакле символом невозможности победить в любовном соперничестве, знаком бесконечности этой бесовской тяжести любовного раздвоения: «С первыми лучами солнца кричит петух, падают наземь иконы и в пустых глазницах иконостаса застревают и бесы, и вся нечисть, и возникшие тут же хуторяне, которые мало чем от бесов отличаются. Все дергаются в оконных проемах и застревают при третьем петушином крике». [Улицкая, 2015, с. 348]. Только Ведьма-Панночка и Хвеська продолжают терзать друг друга, желая истребить друг друга.

То есть в литературно-обработанном Н.В. Гоголем архаичном мифе о Ведьме-Панночке персонажи Л.Е. Улицкой нашли место для истории своей любовной страсти. Воплотив эту биографическую линию в жизнь на театральной сцене, Тенгиз и Нора поняли ее бесовскую природу, что помогло им, особенно Норе, избавиться от «наваждения» темных сил, а автору-повествователю в романе «Лестница Якова» проявить свое отношение к данной проблеме художественным путем через мифопоэтику, ведь «петух – птица к людям дружна и со своим поспеванием посреди самой ночи к делу возбуждает. <...> Петух

имеет обычай драться с другим петухом за жену свою» [Белова, 2001, с. 207]. В русских поверьях «нечистая сила не принимает образ петуха, поскольку на петухе ангельский чин, а гребень на его голове – корона» [Там же].

В произведении многофункционально и неразрывно соединены два мономифа о животной и любовной связи. Символично, что сюжет спектакля был «смешон», а не страшен, как в повести Н.В. Гоголя. Он успешно прошел в Москве, но в Нью-Йорке протагонисты не смогли его воссоздать. Зато там наяву разошлись два любовных треугольника: Нора «выдала своего мужа замуж» за американку, одновременно отказавшись от мечты соединиться с Тенгизом, сказав ему: «Живи спокойно, Тенгиз. Тебе ничего не угрожает» [Улицкая, 2015, с. 354].

Некоторые антитотемные символы в «Лестнице Якова» предельно точны. Например, целеустремленный, не способный усидеть на одном месте Тенгиз характеризуется повествователем как «волк»: «И правда, была в его облике волчья поджарость, в глазах не то свирепость, не то затаенный страх» [Улицкая, 2015, с. 247].

В словаре названий и символики «Славянский бестиарий» О.В. Беловой о волке собрана большая древнемифическая информация. Волк обозначает: 1) человека, просящего милостыню у Бога; 2) еретичество («приходит часто восхитить из стада пасты, ходяще в одеждах овечьих»); 3) лихоимцев, лжепророков, «злых учителей» («нрав как у злого учителя, который поедает души христианские»); 4) самонаказание [Улицкая, 2015, с. 74].

Сопоставление в романе «Лестница Якова» режиссера Тенгиза с волком символизирует собой неуверенность: свирепость волка, волчья хватка или затаенный страх сквозили в глазах Тенгиза. Этот талантливый человек не мог из-за запрета властей реализоваться в своем творчестве. Конечно, в нем была и злость, и страх за то, что не удастся достичь заветной цели, выразить свои мысли, воплотить свое мировидение в спектаклях.

Мифическая основа, бесспорно, учитывается повествователем: Тенгиз похож на человека, просящего милостыню у Бога, на еретика, идущего против

устоявшегося общественного мнения, и на злого учителя (для Норы), который сам себя наказывает (самонаказание) разлукой с любимой женщиной. В конце жизни он расходует свой талант на «пустоту», повествование о том, что жизнь человека и мир вокруг него – это все бледная тень смерти (Театр теней).

Нора при характеристике двоюродных братьев отца и племянниц бабушки использует всего лишь два нетотемных символа, но и их емкой смысловой нагрузки вполне достаточно. Посредством характеристики образов Нора, так или иначе, определяет свое отношение к ним. К примеру, братьев отца она описывает как ежей: «похожие на ежей с растущими вперед со лба жесткими волосами», «ежиной породы» «братья-ежи» [Улицкая, 2015, с. 35]. Ежи защищаются от внешнего мира, от нападений своими острыми иглами, а также этому зверьку приписывают скаредность и яростность. А бабушкины родственницы «с рыбьими ртами» [Улицкая, 2015, с. 32], напротив, характеризуются как образованные, милые, приветливые. Общеизвестно, что «рыба выступает как символ плодovitости, в том числе и в духовном плане» [Адамчик, 2011, с. 162].

Важную роль в романе «Зеленый шатер» играет образ кролика, символизирующего плодородие. «Египетский бог луны Осирис, представленный в облике священного зайца, был символом нравственной чистоты, <...> а в Древнем Китае заяц стал символом долголетия и обновления жизни и природы [Жюльен, 2000, с. 200].

В русском фольклоре заяц/кролик олицетворяет плодородие, что отразилось в народном культе зайца (игровые песни). Заяц в игровых песнях сначала изображается больным, а затем выздоравливает, что означает его принадлежность к древнему образу «убиваемого и воскрешаемого божества».

В потешке «У бабушки козел» описана встреча козла-дурака с «заюшкой»: козел боится зайца и хочет поклониться «зверю-челу», потому что понял, что «бежать – не убежать» ему от зайца. Достоинство заюшки в том, что он капусту стережет, хозяину помогает поливать поля.

В русской литературной традиции кролик/заяц – существо робкое, неумное, антитотемное. Глава «Бедный кролик» полностью построена на этом мифологическом в русской интерпретации образе, который прежде всего связан с обликом, поведением, деятельностью и внутренним состоянием доктора Дмитрия Степановича Дулина и членов его семьи. Персонаж любит животных, потому что родился и вырос в деревне. Он учился плохо, и его наказывали за плохую учебу и мать, и «прихажер матери» дядя Коля. Герой решает вырваться из ненавистной деревни и добивается поставленной цели. Когда Дулин стал доктором наук и поднялся по иерархической лестнице, он занялся изучением поведения кроликов под воздействием на них алкоголя. Агрессии у животных он не находил, но профессор Винберг уверял его, что Россия – лучшее место для исследования. Винберг Дулина считал «простодушным и добросовестным дураком», «наивным» ученым [Улицкая, 2011, с. 396].

С кроликами в романе постоянно сравнивают людей, больных белой горячкой – алкоголиков-параноиков, которые лежали в отделении. Узнав от Винберга, что он обрек генерала Ничипорука на пытки «аминозином», Дулин впервые напился, разбавив спирт, как своим кроликам, «пополам» [Улицкая, 2011, с. 407], поскольку несправедливо освидетельствовал генерала. Прежде герой действительно думал, что поступил по совести, направив здорового человека «поправиться» в психбольницу. Повествователь сопоставил поведение героя с пьяным кроликом: «Потом он лег и затрясся в ознобе» [Улицкая, 2011, с. 408].

Финальная фраза о том, что Дулин плакал, «потому что был кроликом, а не мужчиной» [Улицкая, 2011, с. 408], показывает, что этот добрый, с тяжелым голодным детством человек вызывает у повествователя презрение, а не жалость. Намекая еще в начале главы, что и дочь его Мариночка, которой он носил кроликов с работы для детских игр, похожая на крольчонка, «мягонькая, серенькая» [Улицкая, 2011, с. 383], тоже будет такой же робкой, наивной, как и ее отец, автор прогнозирует будущее героини.

На самом деле Дулин – обыкновенный русский человек, совестливый, скромный, стеснительный, измученный жизнью, уверенный в том, что ему «незаслуженно» в городской части жизни повезло [Улицкая, 2011, с. 383]. Он хороший семьянин: нежный, заботливый отец, трезвенник; он не способен на предательство (вызов Дулина в КГБ). Дулин – труженик, добросовестно выполняет свои обязанности на работе, но он не гений, каковым является Винберг.

Образ Дулина противопоставлен образу Дымшица, который в разные годы жизни посидел «на таком же отдаленном стуле», и на него это «произвело сильное впечатление» [Улицкая, 2011, с. 357]. Поэтому Дымшиц предательски играет с Дулиным, давя на него и практически диктуя диагноз для Ничипорука. Однако Дулин дает иной диагноз: атипичный случай, признавая Ничипорука всего лишь чудачком, а не сумасшедшим, полагая, что Ничипорук хочет подлечиться и отдохнуть, не желая ничего плохого этому пожилому человеку.

Людмила Улицкая в «Зеленом шатре», характеризуя персонажей, использует мифопоэтику на метафорическом уровне. Так, о Софочке, любовнице генерала, бывшей его секретарем, говорится, что она, «как Аарон при Моисее» (мифологема из Ветхого Завета). У Софочки также было прозвище «корова», да и сама она напоминала это священное для некоторых языческих религий животное не только своими размерами, но своим медлительным характером (мифологема из древнегреческого мифа о любовной страсти Зевса и мести сопернице его жены Геры, превратившей Европу в корову).

Повествователь пишет: «Генерал, конечно, не знал ее (Софочки) прозвища, а знал лишь то, что она богиня» [Улицкая, 2011, с. 164]. Здесь мы наблюдаем вплетение в канву романа неомифологической основы для того, чтобы возвысить любовные чувства Афанасия Михайловича, обожавшего героиню, но предавшего свою любимую, которая угодила из-за него в тюрьму.

Мифологическая основа, на наш взгляд, призвана подчеркнуть величие Софочки, присущую ей «царственную» щедрость в любви, умение жертвовать и платить добром за зло.

Л.Е. Улицкая настоятельно подчеркивает, что отношения друг к другу у них были из разряда судьбоносных и вечных. Но, несмотря на это, страх перед «органами» оказался сильнее, и генерал «один раз» подписался под доносом на неповинного и близкого ему человека. Неомиф о любви, которая сильнее смерти, положенный в основу аналогии Софочка – дочь царя Агенора, превращенная в корову, а генерал – всемогущий Зевс, конечно, ассиметрично варьированный мифологический мотив: если возлюбленных в древнегреческом мифе преследовала Гера, жена Зевса, то в романе Людмилы Улицкой такой силой является КГБ. Героический миф строится на сюжете похищения Европы в двух вариантах. Влюбившийся Зевс похитил ее, то ли сам превратился в смиренного быка, то ли послал за ней быка. На спине этого прекрасного белого быка Европа переплыла море и попала на остров Крит, где «Зевс разделил с ней ложе, после чего она родила сыновей Миноса, Сарпедона и Радаманфа» [Топоров, 1980, т.1, с. 419].

Другой вариант включает сюжет о преследовании возлюбленной Зевса и обращении ее в корову супругой Зевса, богиней Герой. В обоих вариантах Европу ищет брат Кадм, когда она стала супругой бездетного критского царя Астерия («Звездного»), усыновившего и воспитавшего ее детей от Зевса [Топоров, 1980, т.1, с. 419]. Европа сближается и отождествляется с хтоническими богинями Селеной и Астартой, являясь образом тайного ночного светила и животного мира одновременно.

Генералу только намекнули, что нужно делать, его никто не преследовал – и он сразу «сдал» возлюбленную и ее брата. А в мифе Зевс спасает свою избранницу. Варьируется и образ брата: в мифе брат Европы осуществляет тщетные поиски сестры. А в романе Улицкой брата Софочки, как крамольного

родственника возлюбленной, «сдает» тот же Афанасий Михайлович. Естественно, что брат погиб в застенках КГБ и не мог повлиять на судьбу сестры.

Автор произведения мастерски использует некоторые художественные детали, чтобы усилить мифопоэтическую аналогию.

Корова в мифологии – это символ изобилия, благоденствия и плодородия. В частности, само слово «вымя» в гомеровском эпосе означает «изобилие, плодородие». Людмила Улицкая в образе Софочки как раз подчеркивает «величественную» грудь и «голову с большими бровями и глазами», тем самым проводя параллель между священным животным и внешностью Софочки [Улицкая, 2011, с. 165]. Мифическая Европа тоже «широкоглазая» [Топоров, 1980, т.1, с. 419].

Генерал «боготворил» Софочку, именно с ней он познал «сладость любви» и «глубокое забытьё» [Улицкая, 2011, с. 165]. Подобно мифологической корове Европе, дающей народу изобилие и благоденствие, Софочка одаривает своего любимого щедрой любовью, прощает его предательство.

Неомифологический вариант священной коровы в романе «Зеленый шатер», как бездетной, заменяется и восполняется тем, что героиня считает своей дочерью дочь Афанасия Михайловича, живет жизнью Оленьки, дочери Афанасия Михайловича, издали наблюдает за ее взрослением, радуется ее успехам, всегда говорит: «Наша Оленька». Софочка интересуется всем, что касается девочки: «...какую оценку за диктант получила, в какой музей ходила в прошлое воскресенье» [Улицкая, 2011, с. 169]. Здесь происходит асимметричное варьирование мифа, как и в сюжете романа «Медея и ее дети», в котором «выворачивается» древнегреческий миф о Золотом руне и Мее, отомстившей изменнику-мужу убийством их совместных детей.

Зоосимволическая мифопоэтика находит применение у многих художников слова. В вышедшем в 2015 году романе «Обитель» Захара Прилепина наше внимание привлекло широкое использование автором зоосимволической

мифопоэтики, во многом подобной по целям романам Л.Е. Улицкой, но и отличающейся от нее.

Часто у Людмилы Улицкой и у Захара Прилепина образы животных выполняют сходные мифопоэтические функции: характеристики персонажей, передача психологического состояния героя, выражение авторской интенции. Основное отличие заключается в том, что Прилепин подчеркивает зависимость состояния животного мира от степени духовности человечества и показывает деградацию животных под воздействием зла, особенно агрессии человека.

Сквозными образами в романе «Обитель» являются «чайка», «собака», «олень», «лиса» и «волк».

В статье «“Вегетарианские двадцатые” в “Обители” Захара Прилепина» А. Жучкова подчеркнула непреодолимую тягу начальника лагеря Эйхманиса к чайкам [Жучкова, 2015]. Этот наиболее частотный образ-символ, выражающий авторскую интенцию и работающий на показ ценностных ориентиров писателя, применен и по отношению к внешности начальника Соловецкого концлагеря Федора Эйхманиса, который внешне (в профиль) был похож на чайку. Мы уверены, что Прилепин не зря обращает внимание на это сходство, которое проецируется и на характер персонажа. Вслед за Чеховым, Эйхманис считает, что чайка символизирует свободу как несбыточную мечту, которая в его жизни была очень важна. Идеалистическая мечта о создании нового свободного человека действительно оказалась несбыточной, а жизнь трагичной, если говорить о духовной катастрофе, произошедшей с нашим народом в результате революционного переворота 1917 года.

Уже на первых страницах романа «Обитель» главный герой Артем Горяинов демонстрирует ненависть к людям, отдавая предпочтение животным: «Немытая человеческая мерзость <...> никакой скот так не пахнет» [Прилепин, 2015, с. 20]. Затем он же, находясь в лесу, уподобляет пение птиц неприятному звуку при передергивании затвора автомата [Прилепин, 2015, с. 27]. Так отношение героя к людям – хуже, чем к скоту, а к зверью и птицам – как к

механическим предметам, вырисовывает характер молодого человека. Он попал на Соловки за убийство своего отца, в котором он не раскаялся и о котором напрочь забыл: «С первого дня лагеря знал одно: главное, чтоб тебя не отмечали, не помнили, не видели...» [Прилепин, 2015, с. 29]. Такое же равнодушное отношение к людям он высказывает и в конце первой книги романа, видя, как кот разорвал кролика: «Все как у нас на Соловках» [Прилепин, 2015, с. 359].

Безразличие к страданиям животных и людей, проявляющееся в главном герое, показывается автором в контрасте с образами черной собаки по имени Блэк и оленя Мишки. Черная собака, как отмечено в словарях, является символом бесовства. Но в романе Блэк – самое доброе и чуткое существо. Черный цвет не является в данном случае символическим.

Олень, по прозвищу Мишка, совмещает в себе признаки сразу двух тотемных животных. «Олень – зверь великой резвости, рога имеет, как отростки на дереве. Вылечивает человека, который падучей болезнью страдает» [Белова, 2001, с. 173]. В словаре подчеркивается, что олени враждуют со змеями. Змей олицетворяет злую силу, которая бежит от оленя и прячется в расщелинах земных.

Имя оленя «Мишка» напоминает о другом тотемном животном – медведе, который в народе тоже ласково зовется «мишкой».

В древних мифах подчеркивается смелость медведя и его «гневливость на оружие». Это значит, что медведь миролюбив. Его отрицательные черты: драчливость, обжорство и сластолюбие.

В романе Захара Прилепина олень Мишка – самое миролюбивое и любящее поесть животное. Он не вступает в драки со злыми людьми (заклоченными), а быстро уходит в лес и не появляется, пока не почувствует, что зло ушло из людских сердец.

Чувствуется, что писатель создает неомиф про обобщенного тотемного животного, которое не является агрессивным, не противостоит человеку в его злодеяниях, напоминая о возможном согласии, которое было когда-то в раю.

Когда от непосильных страданий повесился лагерник, никто из людей не выразил по этому поводу сожаления, а все ругали покойника за то, что не дал поспать. Только собака Блэк пришла, чтобы прогнать чайку, севшую на труп: «Вдруг с необычайной злобой залаял Блэк. Чайка рванула вверх, но обиду затаила. Спустя минуту уже несколько чаек кружило над Блэком, норовя пролететь над самой его башкой, – он сидел невозмутимо, как будто сам умел в любое мгновение взлететь и порвать в воздухе кого угодно» [Прилепин, 2015, с. 94].

Собака проявляет чувство верности и преданности: она сидит два дня голодная возле умершего. В то время, как ее сочувствие направлено, возможно, даже к ранее ей незнакомому человеку, Артем цинично рассуждает, что мертвый – это не человек, а «нечто другое, к чему никакого сочувствия и быть не может» [Прилепин, 2015, с. 96]. Этот пример из художественного текста показывает, что зоообразы выполняют функцию выявления безнравственных предпочтений протагониста романа. Для этого мифологический образ черной собаки освещается.

Характеристика Артема как равнодушного, презирающего людей человека, усиливается тем, что он проявляет эгоизм даже по отношению к животным: увидев олененка на монастырском дворе, он подошел, потому что «захотел погреться о ласковое и пахучее тепло», а на трех подростков, которых провели мимо него под конвоем, он не захотел и взглянуть: «Смотреть гадко, все вдохновение испортили» [Прилепин, 2015, с. 128].

Народ осознавал, что заключение, тюрьма – это огромное несчастье, которое может постичь каждого человека. Даже русская пословица гласит: «От сумы да от тюрьмы не зарекайся» [Даль]. Казалось бы, все лагерники находятся в беде, в тяжелом положении, и общее горе должно объединять, спланивать людей, но все лагерники озлоблены друг на друга. Никто не жалеет и не сочувствует братьям по несчастью. Эта свирепая, звериная злость уничтожает не только

людей, но и озлобляет животных: чайки в романе превращаются в страшных монстров, добрая собака Блэк звереет, начав ловить и убивать чаек.

Только олень Мишка, обладающей двойной тотемностью, придуманной автором, выдерживает лютую агрессию человека и не меняет свой добрый нрав.

Возможно, писатель хочет показать путь в будущее (на примере образа добродушного оленя) как дорогу добра, сочувствия и примирения.

Это подтверждается и смыслом древнего славянского мифа о том, что олень каждые пятьдесят лет проглатывает трижды линявшую змею и пьет из источника чистую воду, тем самым продлевая себе жизнь еще на пятьдесят лет. Славяне были уверены, что этот символ обновления человека связан с крещением, покаянием и добром [Белова, 2001, с. 282].

Ценностная система главного героя зачастую характеризуется именно через тотемные зоообразы – собака, олень – а иногда через детали образа-зверя. Так, в разговоре с отцом Иоанном Артем в ответ на его теплые слова о том, что трудно быть неверующим, потому что отсутствие веры делает человека слабым, «сиротой», а если веришь, то становишься «богочеловеком», которому даны благодать и помощь для перенесения всех страданий, сказал: «Я не хочу быть богочеловек. Я хочу быть живая сирота. Без креста и без хвоста» [Прилепин, 2015, с. 325]. Эта ценностная установка главного героя, очевидно, означает, что он не желает быть хвостатым, то есть похожими на беса, но и духовным человеком быть тоже не хочет. Эта фраза так нравится Артему, что он ее восторженно повторяет, когда его поселили в Филиппову пустынь: «Ну что, дедушка Филипп, – сказал Артем вслух, - принимай постояльца! Без креста и без хвоста» [Прилепин, 2015, с. 96].

То, что крест голгофский и хвост бесовский (как признак не только животного, но и беса, «нечистого духа») выстроены в один семантический ряд, делает высказывание Артема кощунственным, но провидческим: во второй книге романа у героя обнаруживается и «хвост», так как он «рассатанился окончательно» [Прилепин, 2015, с. 667]. А ведь до попадания в штрафной

изолятор на Секирной горе он казался окружающим его людям честным, добрым и смелым. Вопреки этому мнению, повествователь сразу характеризует Артема посредством зоосимволов, раскрывая его истинную суть. Артем не уважает человека, всех других людей видит зверями: «Зайду сейчас в любую роту – там нары полны всякого зверья: кроты, крысы, лисы – все грызутся, дерут друг друга» [Прилепин, 2015, с. 291].

А зверей герой, наоборот, воспринимает как людей и относится к ним с сочувствием: «Зверье доело все разом, олешка сделал пару шагов вослед, но понял, что ничего больше нет, и остановился, а Блэк сразу знал, что, если дадут один раз и уходят, значит, все. Благодарно дождался, пока Артем исчезнет за дверями корпуса, и пошел досыпать» [Прилепин, 2015, с. 292].

В романе «Обитель» мифическая концепция образа лисы в основном совпадает с трактовкой этого образа в прозе Л.Е. Улицкой. Этим мифическим знаком наделяется Галина Кучеренко. Эта героиня романа «Обитель» проявляет изощренное лукавство, хитрость и лживость по отношению к Артему Горяинову.

Особенно ярко мифическая лисья сущность обнаруживается у Галины во время посещения ею лисиной фермы.

Наблюдая за поведением лисиц, Артем видит, как одна из них играет с собакой. Молодой пес чувствует себя героем, но на самом деле лиса поступает как убийца, играя с ним. Эта сцена напоминает тотемные мифы, сохранившиеся в русских сказках о животных. Хитрость и притворство лисы не знает предела. Если лиса в мифе притворяется мертвой и забирает всю рыбу с воза, а волка посылает к проруби ловить рыбу на свой хвост, то лиса-Галина притворяется влюбленной в Артема и цинично использует его в своих целях, а волка-Эйхманиса обманывает своей мнимой верностью и преданностью.

В отличие от романа «Зеленый шатер», где лиса-Елизавета только делает вид, что она хитра, ради блага своего бывшего мужа и своей сестры, в романе «Обитель» Галина действительно является настоящей хищницей, которая удовлетворяет свои эгоистические порывы, играя с Артемом, как с молодым псом.

Любовная связь центральных героев романа «Обитель» Артема и Галины сопоставляется с отношениями лисы с молодым псом: «Собака насканивала и вроде бы брала силой и задором, но всякий раз лиса бесшумно выворачивалась. Красивый хвост свой при этом она держала палкой, чтоб не запачкать: кокетка, да и только.

– Пес радуется, что он сильней, – сказал Крапин, – пес – дурак. Он только думает, что может укунить, а она от природы – убийца. И если что не так – сразу же убьет» [Прилепин, 2015, с. 421]. Такова Галина, которая во время очередного свидания «легко, без шороха юркнула в помещение, будто какой-то неучтенный зверек из этого биосада» [Прилепин, 2015, с. 335]. Галина признается, что все без исключения заключенные для нее были как «волки или лошади – другая порода» [Прилепин, 2015, с. 350], она не видит в них образа Божьего, пусть даже замутненного.

Революционерам, по мнению Прилепина, не свойственно понимание нравственности как закона сочувствия или милосердия, у них нет того видения отношений человека и зверя, которые дает Апостол Павел в своих посланиях, объясняя, что животные страдают из-за гнусных грехов человека, забывших свое предназначение. Апостол Павел писал: «Ибо знаем, что вся тварь совокупно стонет и мучается донныне, и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стонаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» [Новый Завет, 2013, с. 1210].

Животное сопоставляется с человеком в романе «Обитель» явно не в пользу человека. Собака Блэк и олень Мишка не могут терпеть насилие, которое творит человек. Когда Артем ударил пьяного Сорокина и тот упал, а Артем смотрел в небо, не обращая на избитого внимания, «удивленный Блэк застыл, подняв уши. Мишка отбежал дальше, но ждал, оживет ли убитый» [Прилепин, 2015, с. 297]. Рядом с мертвым Мезерницким Блэк громко лаял: «И не ясно было, кого он прогоняет: красноармейцев, лагерников, смерть...» [Прилепин, 2015, с. 405].

Но самое страшное, что и животный мир тоже мутирует под воздействием творимого зла, теряет свои изначальные качества друга и помощника человека. Собака после ареста и казни Бурцева, когда начались повальные аресты и расстрелы, резко изменилась: «Блэк с утра был словно не в себе, к людям не подходил, и все кого-то разыскивал» [Прилепин, 2015, с. 478]. Непривычность поведения доброй, спокойной собаки заключалась в том, что он впервые убил чайку, «взбесился»: «...та заорала, призывая на помощь, но взбесившийся пес, помогая себе лапами, скоро перекусил ей голову» [Прилепин, 2015, с. 479].

Блэк не съел птицу, а просто разодрал ее на части. Затем он кинулся на Ногтева, поняв, от кого исходило зло. Начлагеря убил собаку, а Артем сделал вывод, что «Блэк оказался самым догадливым» [Прилепин, 2015, с. 481].

Как сочувствующий другу, отреагировал и олень: он стал избегать людей, принохивался, перебегал испуганно туда-сюда, чувствуя смерть товарища: «Всю человеческую породу олень определил как злую» [Прилепин, 2015, с. 485]. Прирученные, прикормленные добрые животные изменились: пес превратился в агрессивное существо, а олень – в запуганное насилием и кровью животное. Олень, являясь носителем двойной тотемности, в такой противоречивой ситуации все-таки остается «эмблемой отшельничества, благочестия и чистоты» [Фоли, 1997, с. 345].

Также мутировали в концлагере и чайки, превратившись в «истеричные существа», «оравшие звериными голосами» [Прилепин, 2015, с.]. Чайки буквально стали «лаять» на людей [Прилепин, 2015, с. 404], как бешеные собаки.

В измученном мозгу протагониста появляется образ «черной собаки», но не бывшего доброго Блэка, а «черта», символа бесовства и сумасшествия, знака губительной агрессии [megabooks].

Мутация животных, произошедшая в условиях беспрецедентной агрессии соловецких заключенных, подчеркивает разлагающее влияние человека, творящего зло, на весь окружающий мир.

Зоообразы у Прилепина, так же как и у Улицкой, являются символами, выражающими психологическое состояние персонажей. Например, ученый Осип Витальевич Троянский остро чувствовал себя «рабом Системы». Когда Эйхманис выпустил его на время из Соловецкого лагеря, то он сравнил себя с птицей на проволоке, которую «на полуслове или на полукрике – карк! – и тащат назад» [Прилепин, 2015, с. 402]. Он вспоминал красноармейцев, которые так жестоко издевались над чайками: привязывали к веревке мясо, а когда птица проглатывала его и улетала, они тянули веревку и вырывали изнутри этот кусочек. Тяжелое психологическое состояние ученого было связано со страхом слежки, наказаний, несвободы действий, потому он видит себя чайкой, над которой безжалостно измываются конвоиры.

Страх смерти, постоянное беспокойство за свою жизнь делают психологическое состояние Артема неустойчивым, что передается символическими зоообразами разных живых существ.

Душа Артема ощущает себя то «пойманной мухой» [Прилепин, 2015, с. 547], то «сгорбленной, раздавленной, перебитой страхом обезьяной» [Прилепин, 2015, с. 552], то желая скрыться от людей, герой сворачивается «как ежик». То вспоминает свое детство, когда он был любопытным и бесстрастным свидетелем гибели мухи от паука: «И она там жужжит, и я придвину стул и, встав на цыпочки, буду смотреть, как он там наматывает паутину на нее... А мать скажет: Темка, как тебе не жалко? Мне вот жалко муху. Господи, что ж она так жужжит! Иди скорей чай пить!» [Прилепин, 2015, с. 515].

В финале романа главный герой сделает окончательный, но противоположный предыдущему вывод: «Человек темен и страшен, но мир человечен и тепел» [Прилепин, 2015, с. 746]. И вновь окажется не прав, так и не придя к тому выводу, к которому его подталкивали и перенесенные им страдания, и проповеди отца Иоанна, и тяжелый жизненный опыт, и культура тысячелетней православной Руси, выраженная в Библейских словах Апостола: «Кто отлучает нас от любви Божией: скорбь, или теснота, или гонение, или голод, или нагота,

или опасность, или мы? Так написано: За тебя умерщвляют нас всякий день, считают нас за овец, обреченных на наказание» [Новый Завет, 2013, с. 1211].

В результате сопоставительного исследования зоообразов двух современных писателей можно сделать следующий вывод: традиционные, тотемные и с течением веков утерявшие осознание тотемности животные в прозе Л.Е. Улицкой, а также мутированные образы животных в романах Захара Прилепина выполняют множество функций, формируя мотивную систему произведения. Среди функций, выполняемых зоообразами Захара Прилепина, выделяется функция акцентирования отрицательного сдвига духовного сознания человека начала XX века.

Через показ мутированных животных и природных тотемных образов Людмила Улицкая и Захар Прилепин проводят главную авторскую идею, сближающую этих писателей, которая заключается в том, что если человек не выйдет из состояния духовного stopa, то постепенно от зла и агрессии погибнет вся природа, животный мир, а затем и человечество. Тем самым художественно доказывается, что «озверение» человека, потеря веры, любви и сочувствия к себе подобным переходит «на братьев меньших», вызывая необратимые последствия в сфере сознания.

Отличие применения зоосимволов в прозе двух сопоставляемых писателей состоит в том, что Людмила Улицкая оттеняет через образы тотемных и нетотемных животных в большей степени положительные и отрицательные качества человеческой природы; а Захар Прилепин обнаруживает в большей мере апокалиптическое видение гибели земного мира посредством мутаций животных из-за скопления бесовской агрессии в современном человеке. При этом концептуальность зоосимволики у обоих писателей несомненна.

2.3 Бинарная оппозиция «любовь – ненависть» как сквозной мифопоэтический лейтмотив романов Л.Е. Улицкой 2010-х годов

В прозе Л.Е. Улицкой мотив любви многоаспектный и многосмысловой и строится на литературно-мифологической основе. Концепт «любовь» в народном понимании тоже 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

(Урания) и Афродита Всенародная (Пандемос). Две богини были описаны в диалоге «Пир» Платона: «Афродита Пандемос помогает любви к женщине, существу, способному лишь рождать 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 перечне книжных увлечений героини не присутствуют произведения Данте и Ибсена, средневековые романы, произведения немецких романтиков, пропитанные 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 сюжет о дочери царя Колхиды, древнегреческой волшебнице Медее, которая была супругой Ясона, возглавившего поход аргонавтов. Этот миф самый востребованный в мировой художественной литературе, его интерпретации (от

Еврипида, Овидия до Ж. Ануя, П. Пазолини, Л. Петрушевской) свидетельствуют о единстве текста и культуры. У героиня Улицкой 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: 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 расставались с одними мужчинами, 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 «любственное 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.

В «Словаре русской ментальности» зафиксировано такое понимание любви русским человеком: «Любовь – межличностное духовное отношение, как проявление личного чувства и душевного согласия между людьми, как социальный долг человека и нравственное требование совести и как благодать, ниспосланная человеку свыше – в образе страстной жажды, окрыленной надеждой» [Колесов, 2014. с. 421].

В этом определении подчеркнуто, что главное в любви – это отсутствие эгоизма, бескорыстное стремление принести благо любимому человеку, отказ от личных интересов во имя интересов семьи.

Такой любовью определяется мера развития личности, поскольку личность ставит перед собой цель достижения благодати. Эта цель считается в русском мире высшей. Главное проявление любви – это чистота души, взаимное

прощение и сочувствие, которые делают любовь «деятельной». Такой любовью в романе «Зеленый шатер» обладает Костя – сын Ольги.

В любви Кости и Леночки есть и душевное согласие, и проявление чувства долга. По словам повествователя, он «влюбился навсегда, на всю оставшуюся жизнь», был предан жене и детям. «Ненаглядная Леночка» открыла в нем дар небесной любви. Он обожал тещу, понимая, что она вносит мир в семью. Костя был готов на любые тяжелые бытовые условия, только бы быть рядом с любимой.

Но самое удивительное – это не только жертвенная любовь Кости к своей семье, но и к теще, и к своему отчиму и его больному сыну. Хотя Костя считал себя атеистом, но он был праведником и жил по христианским законам: никогда не упрекал мать за безразличие и равнодушие к себе, продолжал любить отчима, когда он их оставил, не слушал наветов матери после его отъезда за границу, поддерживал его письмами.

Даже в самое тяжелое время, когда его мать (Ольга) тяжело заболела и была в постоянной ярости, Костя помогал ей во всем, но не разделял ее злобы. Подобное поведение свидетельствует о том, что этот персонаж обладал даром любви не только по отношению к своей жене и своей семье, но и умел любить всех ближних, добиваясь душевного согласия между людьми.

Таким же принципиальным, ответственным мужчиной показан Константин и в общественной жизни. Он стал не только хорошим ученым, но и ответственным человеком, на которого всегда можно положиться. Когда на него легла ответственность за реабилитацию прадеда-священнослужителя и его перезахоронение, Костя, несмотря на обстоятельства и занятость, добился результата.

Он взял также на себя заботы о больном Илюше, родном сыне отчима Ильи. Костя оформил на себя опеку, разобрался со всеми счетами брата, нашел для него приличное коммерческое реабилитационное заведение.

Людмила Улицкая описывает душевную и милосердную любовь Кости как «благодать, ниспосланную человеку свыше» [Колесов, 2014, с. 421].

В результате такого отношения он добился того, что Илья и Ольга снова поверили друг в друга. Костя простил мать даже тогда, когда она выкрала письма Ильи. Его отношение и вера в Илью не поменялись, возможно, тем самым повлияли на возвращение нормального душевного состояния его матери.

Такой же верной и преданной женой для него была Леночка. Повествователь отмечает: «Тихая Леночка неприметным образом взяла дом в свои руки» [Улицкая, 2011, с. 158]. Жена Кости была очень на него похожа характером: всех любила, обо всех заботилась, была прекрасной хозяйкой и не обижалась на свекровь, которая никогда не занималась домом, а, напротив, была ей за все благодарна.

Самое главное для автора-повествователя, судя по теплоте описания, является то, что в душе Кости быстро проснулась любовь к предкам, «нравственное требование совести» [Колесов, 2014, с. 421], которое заставило его раскаяться за предательство родителей перед своими святыми прадедами.

Костя – единственный, кто быстро возродил в себе веру в святость русского народа, понял, что «русская история» была искажена революционными событиями и что будущее России невозможно без любви «к отеческим гробам».

Можно резюмировать, что исключительность любви Кости и Леночки, напоминающей сказания о Петре и Февронии Муромских, представлена в романе как символ надежды на возрождение традиционной аксиологии России, основанной на христианской духовности.

Ту же функциональность имеет и сюжет о невзаимной любви по типологии древних греков «Афродиты небесной» в романе Людмилы Улицкой «Лестница Якова». Речь идет о протагонисте произведения Якове и фельдшере Асе Смолкиной. Оба персонажа любят глубокой и жертвенной любовью. Для обоих объект любви – единственный на всю жизнь. Яков посвящает себя служению семье, в котором главное было терпение разлук, невзгод, перемены мест, настроений возлюбленной, обстоятельств (социальных, политических, экономических). И в результате – необъяснимое предательство, лишение не

только семьи, но и крова, прописки, отказ от встречи. Как Иов, у которого отобрали все, Яков не ропщет, а принимает все с покорностью и любовью.

Ася любит Якова изначально платонически. Принижая, уверяя себя, что она уродина, эта молодая женщина выбирает обочину той дороги, по которой идет Яков со своей любимой Марией. Кроткая Ася возвеличивает Марию, любит ее как сестру.

Она не мешает любви Якова и Марии, а только радуется за счастливую пару. Но, когда Ася узнает, что Яков заболел и Мария не собирается к нему ехать, чтобы облегчить его страдания, едет к нему сама. Ася проделывает долгий путь в дальний Алтайский край, где мается, зарабатывая на свою любимую семью Яков, больной и презираемый теми, на кого и ради кого он работает.

Ася, не только по профессии сестра милосердия, но и по призванию, исполняет свой личностный и гражданский долг, отправляясь в тяжелый и невозможный для Марии, но радостный для нее самой путь.

Яков сумел в полной мере оценить поступок Аси, между ними возникли близкие отношения, которые, однако, были больше актом отчаяния, чем любовной страстью.

Да страсти и не было, а была только жажда любви. Они оба сожалели о непредуганном случайном поступке и оплакивали свою слабость, раскаиваясь в произошедшем. «Невольная» связь продолжалась и после возвращения в родные места. И теперь она имела тот же вынужденный характер, была актом милосердия со стороны Аси, которая являлась дальней родственницей Марии. По словам повествователя, Ася ходила «с глуповатой улыбкой» [Улицкая, 2015, с. 610], всегда раздражала Марию. В показе этой истории жертвенной любви, несомненно, есть интертекстуальные отсылки к рассказу «Соня» Татьяны Толстой, к героине, влюбленной «небесной любовью» в виртуального Николая, выдуманного ее врагами. Как и Соня, героиня Татьяны Толстой, она вызывала одну реакцию у окружающих: «старая дура» [Толстая, 2015, с. 67]. Сама Ася «не догадывалась», что приняла своего рода монашеский обет «жертвенности по

отношению к ближним» [Улицкая, 2015, с. 610]. Как «безумие какое-то» воспринимает появление Аси и Яков [Улицкая, 2015, с. 616].

Ася запомнилась Якову телесной деталью: «Полновесная грудь, созданная для вскармливания множества детей и сохранившаяся в бесплодной девственности» [Улицкая, 2015, с. 617].

В этих художественных деталях проявляется намек на неразрывность земной и небесной любви, уверенность в том, что только в слиянии трех устремлений любви: сердечного, рождающего симпатию и близость интересов; духовного, рождающего слияние ума в вере и надежде; телесного, рождающего единение плоти, – заключается тайна любви как смысл бытия.

У остальных персонажей характер любви Людмила Улицкая определяет как полужыческий – полухристианский. Например, жертвенная любовь Софочки, простившей все преступления своего возлюбленного, все-таки носит оттенок безвыходности, ведь эта чистая любовь по сути является адюльтером, который не может быть носителем абсолютного блага.

В романе «Лестница Якова» всепоглощающая «настоящая» любовь Норы к Тенгизу также имеет оттенок предательства, а Тенгиз не может бросить свою законную жену Нателлу и мечется между двумя женщинами.

В романе «Зеленый шатер» мифопоэтика несколько иная. Автором-повествователем заявлено, что Бунин, Куприн и Чехов открыли в русской литературе новое для начала XX века пространство «небожественной» любви, вспыхнувшей внезапно страсти, адюльтера, который в литературе XIX века называли «грязным» [Улицкая, 2011, с. 53], а в XX веке стали считать нормой человеческого поведения.

Улицкая утверждает, что в послевоенное время в литературе появилась немыслимая ранее новая тема, свидетельствующая о деградации любви Небесной и полном превращении ее в земную, точнее в заземленную ипостась, в которой проявляется даже «территориальная» проблема любви. «Приверженцы» любви «небожественной», то есть любви «с самыми примитивными устремлениями», не

знали, где провести любовные свидания и вместе пережить «солнечный удар» [Улицкая, 2011, с. 53]. Этим больше всего обеспокоены персонажи Людмилы Улицкой в романе «Зеленый шатер» (Шенгели радуется, что любовница имеет жилплощадь для встреч, а Ольга ее водит семью на дачу, рассчитывая на миролюбие старика-отца и так далее).

Необходимо отметить, что мотив «любовь – ненависть» поставлен в романе «Зеленый шатер» более широко по сравнению с предыдущими произведениями писателя.

В центре повествования «небесная» любовь Михи Меламида к Алене. Со стороны Михея это глубокое самоотверженное чувство. Герой любит свою жену так, что готов пойти ради нее на смерть. Он верит ей, не сомневается ни в чем, испытывает глубокое чувство отцовской привязанности к их ребенку. Несмотря на эгоизм Алены, ее слабости и женские хитрости, он жалеет ее и относится к ней жертвенно, милосердно, считает себя виноватым «за все» перед дочерью и женой, в то время как Алена уже возненавидела Михея.

Роман «Зеленый шатер» можно назвать «энциклопедией» любви, настолько разнообразные оттенки любовных чувствований представлены в этом произведении. Это и «всежизненная» влюбленность (Анна Александровна и Василий Иннокентьевич); восторженная «платоническая влюбленность» Михи к Анне Александровне; «нервная» влюбленность Михи к Алене; «мстительная» Аленина любовь-замещение (вытеснение из памяти прежней любви к женатому мужчине); «юная» любовь Кати Филимоновой к учителю Шенгели; «вялая любовь» Ильи и Людмилы; «поруганная» Лисой любовь Артура; «мимосердечная» любовь Бориса Ивановича; «бесплотная» любовь Сани к Алене; «совратительно-невинная» любовь Надьки; «ехидная» любовь к прекрасным женщинам Виктора Юльевича; «притягательная» любовь Ольги к Илье; «небесная» любовь-единение Кости и Леночки; «деловая» любовь Марлена; «саморастворяющаяся» любовь Сани к Лизе.

Можно предположить, что автор-повествователь хотел показать безграничность эмоций человека, проявляющихся посредством уникальности чувства любви, тем более что в новом романе «Лестница Якова» представлены новые бесчисленные варианты бинарной небесно-земной любви.

Объединяющим качеством всех видов и оттенков описанной автором «горячей» страсти является то, что она в конце концов почти всегда переходит в свою противоположность, в ненависть. Исключениями являются лишь отдельные случаи и касаются они любви «небесной».

Для Людмилы Улицкой важно показать, что истинной любовью может быть только любовь «небесная», которая описывается в мифологии как поиск красоты и служение ей (любовь Минелая к Елене Прекрасной).

Такой тип любви характерен для всех поклонников Анны Александровны, в первую очередь Михея Меламида. В древнегреческом мифе такая любовь представляла как путешествие в поисках идеала красоты и женственности. Трудный мужской путь, по которому идут мифические герои, преодолевая все препятствия и восходя к Истине (например, Одиссей, Тесей, Пигмалион).

Лиса – Лизавета поставила на контроль свои чувства, проверив их разумом. Мифопоэтические вкрапления сразу из трех древних мифов используются автором-повествователем для характеристики любовных отношений между Лисой (Лизаветой) и моряком Артуром (глава «Свадьба Короля Артура»). Первый миф, тотемный, о хитрой лисе, взят из русского фольклора. Этот миф подчеркивает невероятную хитрость героини Лизаветы по отношению к мужьям. Второй миф воплощен в аллюзии на Вурдалака – чудовище, пьющее кровь из своих жертв. Третий миф – литературно-классический, представленный в повести Н.В. Гоголя «Вий», о бессмертной ведьме-панночке, которая убивала людей своей роковой красотой даже после своей смерти.

Лиса-Лизавета решает женить своего бывшего мужа на своей сестре и таким образом материально обеспечить двух родных для нее людей. Кажущаяся

любовная агрессия раскрывается в конце свадьбы сестры Лизаветы Шуры и Артура и, по сути, оказывается скрытым благодеянием, заботой о родных людях.

В романе снова миф о хитрости варьируется в противоположном смысле, как сказания о жертвенности. Окружающие люди уверены, что Лизавета нагло навязывает свою волю близким родственникам. На самом деле мотивы поступка героини – это желание обезопасить жизнь сестры и бывшего мужа. Не является Лиса и ведьмой-панночкой, персонажем мира тьмы. В конце главы становится понятно, что Лиса жертвует своим здоровьем, свободой и благополучием ради Артура и Шуры. Выясняется также, что судьба Лисы трагична, что она совершает тяжкую жертву ради ближних.

Важна мифопоэтическая подоплека образа Лисы (Лизаветы), которая тоже несет образ «похоти человеческой» и является «животным наилукавейшим», – это обозначение дьявола, льстивого и злого: обозначение царя Ирода, лукавого человека, хитрости и обмана, лживости, неверия, несчастья [Белова, 2001, с. 164].

Варьирование мифа происходит со знаком плюс: Лиса-Лизавета всем кажется коварным, бесчестным, подлым существом, а на самом деле оказывается доброй и жертвенной по характеру, так как хочет облегчить жизнь своих близких: для чего и соединяет их, скрывая при этом свои страдания под эпатажным поведением.

Литературный миф о любви древнегреческой героини Федры к молодому пасынку Ипполиту, нашедший свое отражение в поэме Марины Цветаевой «Федра» и воспринятый сквозь призму этого знаменитого произведения, положен в основу платонической любви поэта Михея к «музе серебряного века» - Анне Александровне, то есть к бабушке его друга Сани Стеклова.

Миха восторгается Анной Александровной как идеалом женственности. Он удивлен ее неувядаемой красотой, изысканностью манер, умением вести хозяйство, ее музыкальными способностями, широкими познаниями в области литературы и искусства. Лучшими часами в жизни герой считает время, проведенное в ее старинном доме. Анна Александровна заменяет ему умершую

мать, подругу, музу и мудрую учительницу одновременно. Со своей стороны Анна Александровна видит в друге своего внука идеал мужчины. Автор уделяет этому эпизоду в романе особенное внимание: «В Анну Александровну Миха влюбился. На всю жизнь, до самой ее смерти. Она же увидела в нем будущего мужчину той породы, какая ей всегда нравилась. Мальчонка был рыж, он был поэт, и в ту неделю он даже прихрамывал, перекатавшись на новых коньках, — точь-в-точь, как тот поэт, почти великий, в которого Анна Александровна была тайно влюблена тринадцатилетней девочкой... <...> Она улыбалась, глядя на Мihu — малыш той самой породы, но разошлись во времени... И приятно было ловить его восторженный взгляд» [Улицкая, 2011, с. 21].

После кончины Анны Александровны Михей Меламид испытывает такое сильное горе, что не может примириться с потерей. Он только в церкви за молитвой об упокоении души Анны Александровны находит некоторое облегчение, поскольку она была для него воплощением «Небесной Афродиты любви».

Неомифы Людмилы Улицкой отражают странствия мифических героев. Ее персонажи в поисках идеальной любви зачастую погибают, так и не достигнув желаемой цели (Илья и Ольга, Яков и Мария).

Примером подобного странствия могут послужить жизненные мытарства Ильи Брянского. Ради спасения Ольги он уезжает на Запад, претерпевает страдания, преодолевает себя, но погибает от смертельной болезни.

Другие персонажи романа тоже характеризуются «земным» бинарным типом любви, которая при малейшем испытании очень быстро переходит в ненависть. Такая «горячая» любовь возникла между Ольгой и Ильей, она была у Антонины Наумовны и Афанасия Михайловича, «вялая» любовь у Ильи и его первой жены Людмилы. Как и в романе «Медея и ее дети», любовь Ольги, например, становится злобной страстью фурии, которая жаждет мщения возлюбленному за измену, когда он эмигрирует.

В романе «Зеленый шатер» постоянно подчеркивается парадоксальность любви. Это делается зачастую с помощью мифологического мотива «красавица и чудовище» (наряду с мифом о Горгоне Медузе), в котором автором асимметрично варьируются женская и мужская роли: мужчина не любит и изменяет «чудовищно некрасивой» жене, а она его обожает и прощает все издевательства и измены (рассказ «Финист – Ясный сокол», повесть «Сонечка», романы «Медея и ее дети», «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» (Самуил и Медея, Бутонов и его жена Ольга, Илья и его первая жена Людмила, Яков и медсестра Ася Смолкина).

Тайным и великим законом любви Л.Е. Улицкая считает то, что недостатки объекта любви имеют необъяснимую притягательность: хороших не любят – любят плохих (в «Зеленом шатре» любовь Софочки к предателю Афанасию Михайловичу; в романе «Лестница Якова» отношения Якова и Марии Осецких).

Отношения мужа и жены (пара Осецких), например, демонстрируют, что избирательность любви обладает властью такой силы, которую не может преодолеть даже очень волевой человек, такой как Яков Осецкий, добровольно подчиняющийся всем желаниям феминистки Марии, отвергнувший небесную любовь преданной некрасивой Аси Смолкиной.

Как правило, любовь в большинстве произведений Людмилы Улицкой изображается как пожирающий человека огонь (страсть и страдание – однокоренные слова).

Этот образ страстной энергии, огня, берет начало в двух ипостасях: в поклонении Богу огня – Чуру и богу солнца – Яриле, символизирующим любовное чувство как подобие огненной стихии. Язычники верили, что всякий, кто подпадает под действие огня страсти, уничтожается им. «Огненную страсть» невозможно преодолеть разумом.

В романе «Зеленый шатер» любовь языческая, страстная, овладела Ольгой и Ильей, превратив их в рабов: чувства разгорячились так, что мужем и женой были сделаны «небывалые» признания и даны «невероятные» клятвы, которые

напоминают любовные «присушки» – заговорные формулы, основанные на славянской мифологии.

В разлуке с Ильей Ольга чувствует такую нестерпимую муку, как будто держит в зубах «раскаленный уголь». Так описано в мифах славян состояние человека, лишённого объекта любви в «Присушке на пряник» («Заговор молодца на любовь красной девицы»). Или болезнь Ольги вызывает в памяти образ мучения рыбы, выброшенной из прохладной реки на раскаленный песок («Присушка парня к девке») [Забылин, 1880, с. 303].

Даже лучшие духовные небесные чувства, которые свойственны персонажам Людмилы Улицкой, все-таки являются проявлением любви земной, страстной. Отчетливее всего это видно на примере отношений главных героев романа «Лестница Якова». В этом произведении изображена жизнь семьи Осецких на протяжении целого столетия.

Автор сразу отмечает, что семья в XX веке стала «женской семьей». Нора не помнит ни одного своего деда, так как практически не знала их никогда. Один мужчина был на ее жизненном пути – ее отец Генрих, но он развелся с матерью, когда Норе было лет тринадцать, и исчез из ее жизни. Когда ей исполнилось восемнадцать лет, она пришла к отцу в его новую семью, но он разговаривал с ней начальственно и упрекал, что дочь редко приходит к нему. Нора поняла одно: перед ней чужой человек, и больше не приходила вообще. И новая встреча отца и дочери произошла уже на похоронах матери Генриха.

«Женская семья» характеризуется тем, что все взрослые испытывают любовную страсть как пожар. Мать Норы испытывает «пожар старческий»: полюбив Андрея Ивановича, она отдалась от дочери. По словам автора, «пожар старческой страсти пожрал весь мир» [Улицкая, 2015, с. 79-80]. Сама Нора устроила из своей юной «любви-страсти» шуточный брак, еще не закончив школу. Родив ребенка, она воспитывает его без отца.

Итак, кризис любви и семьи, возникший в начале XX века, причиной которого были разрушение традиционных семейных ценностей, основанных на

христианской аксиологии, и вызвал крайнюю неустойчивость и «неполноту» семьи, определив ее «женский характер». Налицо также был серьезный «поколенческий» конфликт, который ведет к разочарованию детей в родителях и формирует их скептическое отношение к любви.

В романе «Лестница Якова» ярко показывается изменение ценностных ориентиров. Если в начале двадцатого века было ярко выражено стремление к эмансипации (Яков и Мария), то в конце этого же века внуки отрицают необходимость освобождения женщины от семейных обязанностей и мечтают о возврате традиционной нормальной семьи (Нора и Тенгиз). Особенно негативно сказывается свободная любовь на отношениях между родителями и детьми. Нора страдает не только от отсутствия отца в ее жизни, но и «не может отделаться от ощущения измены, совершенной матерью по отношению к ней – единственной дочери» [Улицкая, 2015, с. 128]. Страсть «отцов» исчезает быстро, делая несчастными детей.

Любовь бинарна, переходя в ненависть, принося страдания. Стоило только Илье утаить (ради спокойствия Ольги) истинный смысл его спешного отъезда за границу, как милая Ольга превратилась в древнегреческую мифологическую Фурию и стала преследовать горячо любимого мужа и «мнимую соперницу». Желание обладать возлюбленным выжгло в душе Ольги все остальные человеческие чувства. Она «не заметила», как женился ее единственный сын, «не обратила внимания» на смерть отца, ухаживала «без особого сочувствия» за тяжело больной матерью, холодно относилась к внукам, не замечала любовь своих преданных подруг. Все в Ольге было сосредоточено на мщении. В романе вновь возникает аллюзия на мифопоэтическую ситуацию Медеи-мстительницы.

В результате Ольга разрушила не только свою любовь к Илье, которая превратилась в жгучую ненависть, но и отношения с сыном Костей. Она вновь смертельно заболела. Улицкая разворачивает ситуацию глубже, показывает чудесное выздоровление Ольги, произошедшее после того, как Илья пишет ей любовное письмо. Но процесс разрушения уже нельзя было остановить. И, узнав

о смерти Ильи, Ольга тоже умирает, не найдя в себе душевных сил и энергии для жизни.

Другой случай, где земная страсть была обуздана, приводится в романе на примере отношений Софочки и Афанасия Михайловича. Несмотря на то что генерал предал свою возлюбленную и она, отсидев в тюрьме, потеряла здоровье и красоту, Софочка нашла в себе силы простить его: любовь благодатным пламенем долго освещала их жизнь.

Огонь бешеной страсти сумела преодолеть и другая героиня романа «Зеленый шатер» Тамара Брин. После отъезда ее возлюбленного Марлена она осознала, что чувства ее были «бешенством гормонов», а Марлен был ничтожеством, возведенным ею в идеал.

Мифологический мотив «любовь – ненависть» в романе «Зеленый шатер» строится на утверждении, что любовь – это огонь, не поддающийся контролю разума. Людмила Улицкая считает, что современные женщины, прошедшие через эмансипацию, находятся в непримиримом конфликте между желанием свободы, реализации своих социальных амбиций и стремлением к традиционной прочной семье.

Первые же эпизоды романа «Лестница Якова», посвященные смерти главной героини Марии Осечкой, свидетельствуют о неомифологической основе непримиримой внешне беспричинной ненависти жены к своему мужу. Норин отец, Генрих Яковлевич, говоря о только что умершей матери, произносит: «Надо решить, где хоронить. Мама говорила когда-то, что ей все равно, только не с отцом...» [Улицкая, 2015, с. 10].

Здесь проявлено не просто равнодушие к когда-то горячо любимому человеку, но и непримиримая ненависть к нему даже после смерти героини.

Не случайно после этих слов Нора видит труп бабушки с «гордо запрокинутой головой и не вполне закрытыми глазами» [Улицкая, 2015, с. 10], символически означающий, что гордыня не покидала ее до последней секунды

жизни, не дав ей возможность найти полное упокоение от тщетной греховной суетности мира.

Внучка подмечает, как «горько» она жила за «забаррикадованными» дверями прежде анфиладной квартиры. Такие детали, как баррикада из книжного шкафа и буфета, огромное количество пыли («пыли было не меньше, чем книг») говорят о бесприютности и «безлюбии» бабушкиного существования: скудная еда и чтение двух сотен книг «от Библии до Фрейда» – все, что в нее входило [Улицкая, 2015, с. 21].

Нора определяет быт бабушки Марии как «необитаемый остров», но тут же горько уточняет: «Впрочем, вполне обитаемый – здесь паслись стаи клопов. Нору они в детстве заедали, а бабушка их не замечала. Или они ее?» [Улицкая, 2015, с. 21]. Горькое одиночество непомерно гордого человека, пребывающего в «идеологической бедности» и заброшенности видит Нора в жизни бабушки.

Очень важна следующая деталь: Нора в детстве звала обожаемую бабушку «Мурлыкой». Это прозвище напоминает о повести «Пиковая дама», в которой бабушку все звали «Мур» и ни разу не вспомнили ее настоящее имя. Мур, как и Маруся Осецкая, была «дитя и жертва Серебряного века». Живя по Фрейду, она проповедовала любовь как мимолетную страсть, была предельно эгоистичным и эгоцентричным человеком, никого, кроме себя, никогда не любившим, гордым и жестоким даже по отношению к единственной дочери, внукам и правнукам.

Таким образом, тема любви-ненависти проявляется в качестве сквозной линии творчества Людмилы Улицкой.

«Необитаемый остров» становится знаком бесприютной, лишенной доброты и «любви небесной», а значит, бесплодной жизни Маруси. Что она оставила внучке? «Стаю клопов», «пыль ненужных книг», подбор которых потрясает «причудливостью» и разорванностью сознания: «В нем бесконфликтно уживались Карл Маркс и Зигмунд Фрейд, Станиславский и Евреинов, Андрей Белый и Николай Островский, <...> Ибсен и Чехов! <...> Гамсун!» отличающийся «красивыми» галлюцинациями от голода [Улицкая, 2015, с. 21].

Хаосом душевным и отсутствием «духовной жизни», которым на самом деле отличалась Мария Осецкая, вызвано отчуждение Норы от бабушки: «Как же Нора страстно любила ее тогда... и как жестоко разочаровалась и холодно бросила» [Улицкая, 2015, с. 22].

Древнемифический контекст заложен в сопоставлении трупа умершей бабушки с «узкой лодкой», в которой в древности хоронили человека. Это явный намек на языческую неразвитость мировоззрения и излишнюю телесность, смертность, заземленность устремлений Маруси. Норе все в комнате бабушки кажется зараженным смертью, даже «ни в чем не повинная кружка тоже» [Улицкая, 2015, с. 23]. Последняя деталь свидетельствует о вине Марии за свою пустую, сплошь идеализированную жизнь, говорит о невыполнении его Божественного предназначения женщины: быть матерью и хранительницей домашнего очага. Вспоминаются слова Апостола Павла: «И не Адам прельщен; но жена, прельстившись, впала в преступление; впрочем спасется через чадородие, если пребудет в вере и любви и в святости с целомудрием» [Новый Завет, 2013, с. 620].

Мария отказалась от истинного призвания и гналась всю жизнь за признаком свободной жизни эмансипированной женщины. Не знал «небесной» любви и Генрих, сын Марии, идущий по следам матери. Он, как и Маруся, боролся с «пленом физиологии». То, что он боится даже несколько минут побыть в комнате умершей матери, то, что у него одно желание: скорее избавиться от нее, свидетельствует о том, что отчужденность, нелюбовь всегда царили в доме Осецких.

Нет любви и искреннего сочувствия и между соседями, живущими бок о бок более пятидесяти лет. Генрих не мог общаться с ними, говорил «то свысока, то будто искательно». Нора чувствовала в отце «лестницу – выше, ниже», но никогда он не общался с людьми на равных. Гордыня Маруси передалась и ее сыну. В семье была полная отчужденность и разъединенность.

Первое свидетельство о том, что у деда Нора, Якова Осецкого, не было такой отчужденности от окружающих, как у других членов семьи, произносится Генрихом. Он вспомнил, что на поминки к умершим соседям ни Мария, ни Генрих не ходили, а только Яков ходил проводить в последний путь и ближних, и дальних.

В этом эпизоде очень важна символика запаха: запах бедности, болезни, неудачи (пыли, валерьянки и тройного одеколона) Нора заменила на «мощный аромат» прекрасных цветов, напоминавших мечту Нора о прекрасной творческой жизни. Подтверждение этому в эпизоде похорон Маруси, когда Нора думает, что все, к чему можно «прикоснуться волшебной палочкой, станет дворцом, а бедная бабушка с большими амбициями – так и не стала “принцессой сцены”» [Улицкая, 2015, с. 32].

Такой волшебной палочкой стала небесная любовь «крошечной старушки», бывшей медсестры Аси, которая одна рыдала по Марусе.

Старушонка Ася любила вечной небесной любовью Якова, а Яков – только Марусю. И эта «параллельная любовь» творила чудеса. Хирургическая сестра поставила целью своей жизни служить окружающим и жить, спасая не только Якова, но и оправдывая бессмысленную жизнь Маруси [Улицкая, 2015, с. 610].

В романе лейтмотивом проходит уже упоминавшийся нами поколенческий конфликт. Яков удивляется, почему он «не терпит своих родителей...», почему они «совершенно чужие люди». Он сокрушается сердцем о том, что родителей не интересуют его убеждения и привычки: «Чужие люди собрались, грызут друг друга, портят только жизнь» [Улицкая, 2015, с. 65].

Яков не хочет такой семьи и мечтает о гармонии в семейной жизни, но чувствует, что любить всегда очень больно, потому что человек смертен. Он боится раздвоения в своей жизни, занимается самопознанием, размышляет о тщетности славы, которая его влечет.

Самые страшные последствия «свободной» земной любви – это конфликт поколений. Поколенческий конфликт, мешающий истинной любви, выражен

повествователем рассуждениями Нора, что во всем виноваты гены [Улицкая, 2015, с. 688].

На самом деле причина отторжения и ненависти детей к отцам и матерям не в генетике, а в кризисе духовности, в отказе от традиционной системы ценностей. Не понимает своих родителей Яков, не любит и предает своего отца Генрих, Нора отторгает от себя бабушку. В романе «Лестница Якова» показывается, что детская любовь к родным переходит в ненависть в подростковом осмысленном возрасте. И, кажется, что спасения от распада семейных ценностей нет. Но сколько персонажи Улицкой умеют любить самоотверженно и жертвенно. Амалия и Андрей Иванович до смерти любили и поддерживали друг друга. И любовь их названа автором-повествователем по своей чистоте «младенческой». Амалия, как грудной ребенок во время тяжелой болезни, успокаивается и начинает «возвращаться в себя», когда рядом Андрей Иванович [Улицкая, 2015, с. 375].

Нора так любит Тенгиза, что ей «не стыдно признать», что она готова быть тем, кем он хочет: «художником-постановщиком, любовницей, подругой, обслуживающим персоналом, кажется, половой тряпкой», она признает, что Тенгиз «лучшая и большая часть ее жизни» [Улицкая, 2015, с. 258].

О характере жертвенной, праведнической любви Якова к Марии мы уже писали выше. Эта любовь выдержала все испытания и разлукой, и предательством, и ненавистью, и подлостью, но сохранилась в первоначальном «небесном» сиянии, во всепрощении, в преданности, в самоотверженности, в чистоте сердечной и надежде на возрождение первых чувств влюбленности.

Улицкая не только активно обыгрывает инвариантные сюжеты мифа «Пигмалион и Галатейя», но и воспроизводит глубинные потенции христианского мышления на уровне авторской стратегии.

Мифопоэтическая символика образа Якова помогает расшифровать высказывание отца Виктора в повести «Веселые похороны»: «Путь души – “схватка с Ангелом”, отсылающая к сюжету пророка Иакова – ключевому для

понимания текстов Л. Улицкой. В повести “Веселые похороны” отец Виктор делится с художником: “Мужское содержание веры – брань. Помните ночную борьбу ангела с Иаковом? Война за самого себя, подъем на следующий уровень”» [Богданова, Ковтун, 2014, с. 22-23].

Таким образом, рассмотрев мифопоэтический бинарный мотив «любовь – ненависть» в прозе Людмилы Улицкой, можно убедиться, что широкая мифопоэтическая основа, включающая и народную славянскую мифологию, и древнегреческую мифологию, и литературно-классическую мифопоэтику, призвана подчеркнуть те глобальные изменения кризиса характера любовно-семейных отношений, которые произошли в XX столетии, в том числе и в России.

Основной функцией мифопоэтики в произведениях Людмилы Улицкой можно считать построение типологии семьи в связи с изменениями, произошедшими в начале XX века. Славянская и древнегреческая мифология аллюзивно вводится в художественный текст для показа травестирования «небесной» любви до языческой страстности.

В творчестве Людмилы Улицкой необходимо выделить три типа любви, от которых зависит прочность семейных отношений: любовь – страсть, которая ведет к разрушению семьи; любовь «небесно-земная», которая ведет к балансирующей системе семейных отношений; идеальная «небесная» любовь, несущая «душевное согласие», выстроенная на традиционных ценностях, обеспечивающая прочность семейных связей.

Выявление неомифологических вкраплений с учетом всех трансформаций и модификаций, происходящих в авторском художественном тексте, позволяет раскрыть подлинный замысел произведений Людмилы Улицкой; мифопоэтика, введенная в текст, раскрывая связи между древними эпохами и современностью и убеждая в повторяемости человеческих типов отношений, заставляет задуматься об их совершенствовании за счет увеличения духовного потенциала человечества.

Выводы по II главе

Авторская мифопоэтическая модель мира в прозе Л.Е. Улицкой 2010-х годов основывается на трех составляющих:

- хтонические мотивы древнегреческой мифологии;
- тотемные мифологические мотивы;
- славянская неомифопоэтика бинарного лейтмотива «любовь – ненависть».

Хтонические мотивы, то есть мифы о буйстве природного начала животного мира и его подземных обитателях, характеризуют историческую эпоху сталинизма и постсталинизма (1950 – 1980-е годы) в романах «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

Людмила Улицкая создает ментальное мифопоэтическое поле художественного текста, разрушая миф о всеобщей значимости и незаменимости вождя советского народа.

Сталин предстает тираном, хтоническим существом из подземного мира. Его характеризует «сторукоость и стоплавость», напоминая «сторуких» исполинов, охраняющих царство смерти Тартар и Аид в древнегреческой мифологии.

Создается авторский миф, призванный победить страх смерти и великое почитание силы власти этих эпох. Народ изображается как мифическая толпа в образе огромного воющего дикого животного, которое постепенно каменеет и заливается черной водой. Символика «черных вод» означает смерть, которая обязательно сменится очистительным обновлением.

Актуальными для новых романов Людмилы Улицкой становятся варьированные древние мифы о блуждании в лабиринте и освобождении от Минотавра, неомиф о царстве теней и перевозчике мертвых через реку Стикс.

Хтоническая символика авторской мифологии автора перекликается с литературной мифопоэтикой В.Я. Брюсова, воплощенной в мономифе о Тесее, попавшем в лабиринт эпохи. Если Тесей выходит из лабиринта с помощью нити

Ариадны, то в романе «Зеленый шатер» Тесей – Илья Брянский – ищет выход сам, бросает свою Ариадну – Ольгу, тем самым обрекая и ее, и себя на гибель.

Отличие литературного мифа В.Я. Брюсова от авторского мифа Л.Е. Улицкой заключается в том, что поэт-символист воздвиг на алтарь божества поэзию, изменив древний миф, который свидетельствовал о поклонении языческим богам, а Людмила Улицкая развенчивает как ложное божество «вождя всех народов».

Брюсовская рецепция литературного мифа важна и для романа «Лестница Якова», в котором протагонисты Нора и Тенгиз создают авторские мифы, интерпретируя мировую классику в драматических спектаклях («Король Лир» Шекспира, «Кармен» Проспера Мериме, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова и других).

В основе интерпретаций лежит миф о царстве Аида, который герои видят как «театр теней», обнаруживая параллели с поэзией Брюсова в том, что используется мифопоэтический образ богинь судеб Мойр, ткущих полотно жизни и обрывающих ее нить.

Для названных произведений Л.Е. Улицкой важна и тотемная мифологическая зоосимволика. Традиционные тотемные и утерявшие со временем тотемность образы славянского бестиария (медведь, волк, собака, заяц, лиса, олень, птицы Гамаюн и Алконост и другие) в их мифопоэтическом пополнении выполняют роль символических ментальных персонажей. Неомифопоэтические образы в художественном тексте романов Людмилы Улицкой помогают расшифровать глубинные смыслы поступков людей, восходящих к коллективному бессознательному; демонстрируют зависимость мира природы от степени духовности человечества; показывают неизбежность деградации мира животных под воздействием агрессии и безнравственности человечества, разрушающего гармоничную связь природного и человеческого.

Эта идея лежит и в основе авторской мифопоэтики бинарного, сквозного для творчества Людмилы Улицкой лейтмотива «любовь-ненависть»,

включающего варьирование славянской мифологии (о богах Яриле и Чуре), древнегреческие мифы («Галатея и Пигмалион» и небесно-земная Афродита).

Лейтмотив «любовь-ненависть», воплощаясь в прозе Л.Е. Улицкой, обнаруживает явную динамику: от возвышения эмансипированной свободной страсти (рецепция славянских и древнегреческих мифологий в их литературных формах) к благодатной, милосердной, небесной любви, основанной на христианской аксиологии.

Авторский неомифопоэтический мотив является для новейшей прозы Людмилы Улицкой

- сквозным, так как охватывает многие ее произведения;
- бинарным, так как показывает неизбежную смену страстной любви на ненависть и подчеркивает плодотворность небесной любви, ведущей к крепкой семье.

Выявление и анализ авторских неомифологических мотивов в их трансформациях и разнообразии позволяет раскрыть подлинный смысл романов Людмилы Улицкой, установить связь между прошлым и современностью, заставить задуматься о причинах кризиса человеческих отношений и возможности выхода из него.

Неразрывное сочетание социально-философских и мифопоэтических мотивов, входящих в мотивную структуру, в романах писателя современности позволяет определить основные черты творчества современного прозаика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев основную мотивную структуру прозы Людмилы Улицкой 2010-х годов, мы можем сделать общий вывод, что она включает разнонаправленные мотивы художественного повествования: социально-философские и мифопоэтические.

Как показывает проведенное исследование романов «Зеленый шатер» и «Лестница Якова» в контексте с ранее написанными произведениями этого автора, лейтмотивно-мотивные элементы архитектоники воссоздают авторское мировидение в аспекте оценки смысла и специфики разных исторических эпох в России. Социально-философские мотивы, входящие в роман «Зеленый шатер», представлены в этом произведении более глобально, а в романе «Лестница Якова» воплощаются более локально, как один из эпизодов жизни центральных героев, поскольку основная цель автора направлена на рассмотрение не только социальных проблем, но и проблем семьи и конфликта поколений. Среди социально-философских мотивов выделяются три главных: мотив «детскость – имаго», мотив противостояния, мотив бегства.

Все выделенные социальные мотивы объединены философской проблемой поиска героями истинного смысла жизни, связанной с проблемой ответственности человека за судьбу своего народа, своей страны.

Воплощение мотивов «имаго», противостояния и бегства осуществляется в романе «Зеленый шатер» с помощью художественных приемов иронии и символизации художественной детали соответственно. Выбор широкого спектра средств иронизирования связан, по нашему убеждению, с желанием автора-повествователя смягчить драматизм и даже иногда трагизм проблемы противостояния и бегства мягким ироническим подтекстом, юмористическими или комическими эпизодами и символикой яркой детализации.

Иронией пронизаны названия всех глав «Зеленого шатра», авторские комментарии к стихам главного героя романа, а также многие сюжетные эпизоды

романа (например, рассказ Нино о нанятых плакальщицах в главе «Дети подземелья»).

Резкой сатирой и ироническим негодованием пронизано описание мытарств генерала Ничипорука и его «наградного иконостаса» в главе «Орденосные штаны». Широко применяются автором и такие смеховые приемы, как сарказм (главы «Потоп», «Милютинский сад», «Головастый ангел»).

Более тонкий иронический подтекст присутствует в мотиве бегства. Иронический фон выполняет основную функцию, выражая авторское мировидение, что доказывается тем, что ирония исходит исключительно от автора-повествователя.

Специфика поэтического воплощения проблемы противостояния и бегства в романе «Лестница Якова» заключается в том, что произведение это охватывает столетний период существования России, поэтому мотив противостояния сосредоточен во второй части повествования, в которой описаны «оттепельные» 1970 – 1980-е годы.

Авторская позиция в обоих произведениях едина: Л.Е. Улицкая убеждена, что, только погружаясь в глубины деревенской жизни на Родине, человек может осуществлять нужное противостояние и обрести творческую свободу.

Мотив бегства тесно связан с мотивом противостояния, но отличается меньшим травестированием сюжетных ситуаций, показом вынужденного бегства героев как способа собственного спасения через пародирование и иронизирование.

Образы беглецов у Людмилы Улицкой подразделяются по хронологическим критериям; по внутренней мотивации; по виду противостояния.

Автор выделяет бегство «в глубь России» как плодотворный творческий процесс обретения истины (художник Муратов, Ольга). Используются и детали экфрасиса (картина Врубеля «Ангел» в главе «Головастый ангел») с двойной целью: характеристика Тамары как носителя христианских ценностей и характеристика Марлена как меркантильного человека.

Выделяется особый тип бегства – «в самого себя» как тупиковое хождение по замкнутому жизненному кругу (Виктор Юльевич и Ольга в «Зеленом шатре», Юрик в «Лестнице Якова»).

Картина художественного мира Людмилы Улицкой включает не только социально-философские, но и мифопоэтические мотивы. В прозе Улицкой 2010-х годов четко выделяются три составляющих авторской мифопоэтики:

- авторские мифы, построенные на хтонических мотивах;
- тотемные мифопоэтические мотивы;
- славянская мифопоэтика бинарного лейтмотива «любовь – ненависть».

Историческую эпоху постсталинизма в романе «Зеленый шатер» ярко воссоздают культурные отсылки к древним мифам о подземных обитателях животного мира. Вождь и народ изображаются как хтонические чудовища, напоминающие соответственно сторукого и стоглавого исполина из царства Аида и огромного вопящего дикого животного, которое окаменевают и заливаются «черными водами» временной смерти, являющейся предвестием очистительного возрождения.

Варьированный древний миф о лабиринте и Минотавре превращается в романе в литературный миф о блуждании народа в лабиринте и освобождении его от чудовища.

Хтоническая символика авторской мифологии у Л.Е. Улицкой изображается в том же ракурсе, что и мономиф о Тесее, попавшем в лабиринт эпохи у старшего символиста Серебряного века В.Я. Брюсова. Если Тесей в древнегреческом мифе выходит из лабиринта с помощью нити Ариадны, то у поэта В.Я. Брюсова он не может выйти и погибает, а в романе «Зеленый шатер» Тесей (Илья Брянский) ищет выход, бросая свою Ариадну (Ольгу), тем самым обрекая ее на гибель.

В романе «Лестница Якова» авторские мифы в инсценировках мировой классики создаются на основе литературной мифопоэтики В.Я. Брюсова (образы богинь судеб Мойр в рецепции Брюсова).

В изучаемых произведениях Людмилы Улицкой в изобилии присутствует тотемная зоосимволика. Образы славянского бестиария (медведь, волк, собака, лиса, олень, птицы Гамаюн и Алконост и другие) предстают как современные персонажи и используются Л. Улицкой для изображения неразрывной связи природного и человеческого, демонстрируя деградацию животного мира под влиянием безнравственного человечества, рвущего гармоническую связь с природой.

В лейтмотиве «любовь – ненависть» во всем творчестве Л. Улицкой происходит варьирование славянских мифов о Яриле, о боге огня Чуре, древнегреческих мифов о Галатее и Пигмалионе и о «небесной – земной Афродите».

Лейтмотив любви показан современным писателем в динамике: от эмансипированной свободной страсти (в начале XX столетия), которая символизировалась в прозе Людмилы Улицкой поклонением древнеславянскому богу огня Чуру, пожирающему душу человека; осознанием благодатности «небесной» любви, ведущей к крепкой семье. Построенная на основе божественного установления в единственной благодатной ее форме жертвенности, такая любовь делает счастливыми и «плоды любви» - детей, снимает «поколенческий конфликт», обеспечивая понимание и устанавливая духовную связь отцов и детей.

Мифопоэтический лейтмотив является для прозы Людмилы Улицкой: сквозным, так как охватывает практически все ее произведения, и бинарным, так как показывает практически неизбежный переход «страстной» любви в ненависть и определяет возможность победы над эгоизмом только жалостью, всепрощением, милосердием.

Сочетание социально-философских и мифопоэтических мотивов в новых романах Людмилы Улицкой позволяет определить специфику творчества этого выдающегося писателя современности как уникальное свойство соединять в повествовании одновременно несколько философско-смысловых и

стилеобразующих пластов, позволяющих читателям структурировать в художественных текстах тот уровень повествования, который предназначен элитному и беллетристическому читателю.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Прилепин, З. Летучие бурлаки: публицистика / Захар Прилепин. – М.: АСТ, 2015. – 349 с.
2. Прилепин, З. Обитель: роман / Захар Прилепин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 746, [6] с. – (Проза Захара Прилепина).
3. Улицкая, Л.Е. Принимаю все, что делается / Л.Е. Улицкая // Вопросы литературы, 2000. – № 1. – С. 235.
4. Улицкая, Л. «Никаких химических воздействий»: Людмила Улицкая стремится увидеть жизнь с запредельной точки зрения. Беседа с писательницей Л. Улицкой / Записал Илья Кукулин / Л.Улицкая // Независимая газета. 2001. – № 236. – 20 дек. – С. 9.
5. Улицкая, Л.Е. Казус Кукоцкого: Роман / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2005. – 464 с.
6. Улицкая, Л.Е. Медя и ее дети / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2005. – 320 с.
7. Улицкая, Л.Е. Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2006. – 384 с.
8. Улицкая, Л.Е. Цю-юрихь: Роман, рассказы / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2006. – 368 с.
9. Улицкая, Л. Есть ощущение перевернутости / Л. Улицкая // Литературная Россия. – 2006. – № 47. – 24 ноября. – С. 16.
10. Улицкая, Л. Русское варенье и другое / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2008. – 256 с.
11. Улицкая, Л.Е. Искренне ваш Шурик: Роман / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2008. – 448 с.
12. Улицкая, Л.Е. Люди нашего царя: Рассказы / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2008. – 368 с.

13. Улицкая, Л.Е. Сквозная линия: Повесть / Л.Улицкая. – М.: Эксмо, 2008. – 288 с.
14. Улицкая, Л. В жизни очень много чепухи. Интервью записал А. Славуцкий / Л. Улицкая // Вечерняя Москва. – 2008. – №38 (24816). – 5 марта. – С. 7.
15. Человек попал в больницу [Сост. Л.Улицкая]. – М.: Эксмо, 2009. – 256 с.
16. Улицкая, Л.Е. Священный мусор: [рассказы, эссе] / Л. Улицкая. – М.: Астрель, 2013. – 476 с.
17. Улицкая Л. Детство сорок девять: рассказы / Л. Улицкая; ил. В. Любаров. – М.: АСТ, 2014. – 88, [8] с., ил.
18. Улицкая, Л.Е. Зеленый шатер: роман / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2011. – 592 с.
19. Улицкая, Л.Е. Лестница Якова: роман / Л.Улицкая. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 731с.

II

20. Абашева, М.П. На литературном фронте: борьба с каноном в русской прозе рубежа XX – XXI вв.: коллективная монография / М.П. Абашева // Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. Новые возможности. – М.: «Флинта», изд-во «Наука», 2014. – С. 115 – 137.
21. Александров, Н. Инаковость восьмидесятых: попытки художественного осмысления / Н. Александров // Лехаим. – 2011. – № 11. – Ноябрь.
22. Арефьева, Н. Г. Образы античных богинь судьбы в поэзии Валерия Брюсова / Н. Г. Арефьева // Гуманитарные исследования. Проблемы художественного слова. – 2012. – № 3 (43). – С.85-91
23. Афанасьев, А.Н. Мифы, поверья и суеверья славян / Н.Н. Афанасьев. – Т. 3. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 768 с.
24. Бабенко, Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодернизма / Н.Г. Бабенко. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 304 с.
25. Балабан, А.И. Образ эмигранта в творчестве Ирен Немировски и проблема национальной самоидентификации / А.И. Балабан // Известия Самарского

- научного центра Российской академии наук. – Выпуск № 2-4. – Т.16. – 2014. – С. 913-916.
26. Бахтин, М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – Т.5.: Работы 1940-х – начала 1960-х гг. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1996. – 732 с.
 27. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
 28. Беляков, С. Дон Кихот из Хайфы / С. Беляков // Новый мир. – 2008. – №5. – С. 163 – 168.
 29. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2008. – 1324 с.
 30. 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.
 31. Богданова, О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века начало XXI века) / О.В. Богданова. – СПб., 2004. – 716 с.
 32. Бологова, А.М. Современная русская проза: проблема поэтики и герменевтики: монография / А.М. Богомолова. – Новосибирск: НГУ, 2010. 383 с.
 33. Бравильский, Д. Все там будем / Д. Бравильский // Частный корреспондент. – 21 февраля 2011 года.
 34. Брюсов, В. Собрание сочинений: в 7 т. / В. Брюсов; под общ. ред. П.Г. Антокольского и др. – М.: Худож. лит., 1973. – 496 с.
 35. Брюсов, В.Я. Час воспоминаний: избранное / В.Я. Брюсов. – М.: Яуза, 1996. – 176 с.
 36. Бычков, Д.М. Средневековая душа: Художественные функции образа житийного персонажа в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / Д.М. Бычков // Проблемы художественного слова. Гуманитарные науки, 2009. – №3(31). – С. 129 – 134.

37. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004. – 680 с.
38. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М., 1989. – 646 с.
39. Ветловская, В.Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики / В.Е. Ветловская. – М.: Наука, 2002. – 218 с.
40. Вуколова, В.С. Функциональность интертекстуального текста в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / В.С. Вуколова, И.М. Попова // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В.И. Вернадского. – № 4. – 2013. – Тамбов. – С. 126-133.
41. Габриелян, Н. Ева это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) / Н. Габриелян // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 31 - 71.
42. Гаврилов, Е. Людмила Улицкая: И у меня не все получается / Е. Гаврилов // Литературная Россия. – 31 марта 2006 г. – № 13 (249). – С. 3.
43. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки рус. лит. XX в. / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука : Изд. фирма «Вост. лит.», 1994. – 303 с.
44. Гаспаров, М.Л. Избранные труды: в 2 т. / М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры: Кошелев, 1997.
45. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1972. – Т. 1. – С. 213.
46. Гинзбург, Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – М.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. – 224 с.
47. Глазкова, М.М. Средства выражения концептуального смысла в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / М.М. Глазкова, И.М. Попова // Современные проблемы филологии: материалы II Международной научно-практической Интернет конференции 16 апреля 2012 г. ФГБОУ ВПО Тамбовский государственный технический университет. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2012. – С. 129-134.

48. Григорь (Ишекова), С.А. Фикциональное и фактуальное повествование в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» / С.А. Григорь (Ишекова) // Известия Саратовского университета. Новая серия. – Саратов, 2011. – Т.10. Серия Филология. Журналистика. – Вып.4. – С. 98 – 100.
49. Громов, М. Образ Софии Премудрости в культуре Древней Руси / М. Громов // Отечественная общественная мысль эпохи Средневековья. Историко-философские очерки. – Киев, 1988. – С. 114 – 119.
50. Губанова, Т.В. Проблемы кризисности современной семьи в малой прозе Л. Улицкой / Т.В. Губанова // Современные проблемы филологии: материалы II Международной научно-практической Интернет-конференции, 12 мая 2011 г. / ГОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет». – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2011. – С. 25 – 29.
51. Губанова, Т.В. Способы выражения авторского сознания в цикле рассказов Л. Улицкой «Люди нашего царя» / Т.В. Губанова // Русская речь в современном вузе: материалы Седьмой международной научно-практической Интернет-конференции. 20 ноября 2010 – 10 января 2011 г. Госуниверситет – УПНК. – Орел: госуниверситет – УПНК, 2011. – С. 19 – 23.
52. Губанова, Т.В. Иронический модус в рассказах Л. Улицкой / Т.В. Губанова // Современные проблемы филологии: материалы II Международной научно-практической Интернет конференции 16 апреля 2012 г. – ФГБОУ ВПО Тамбовский государственный технический университет. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2012. – С. 9-13.
53. Губанова, Т.В. Повествовательная стратегия Л. Улицкой в книге «Люди нашего царя» / Т.В. Губанова, Лю На // Современные проблемы филологии: материалы I Международной научно-практической Интернет-конференции, 12 мая 2011 г. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2011. – С. 29-33.
54. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М., 1997. – С. 257-261.
55. Дмитриевич, А. Воспоминания о Сахарове / А. Дмитриевич. – М.: Пик, 1991.

56. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8. «Идиот» / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1973.
57. Жураковский, А. Русский Эрос, или Философия любви в России / А. Жураковский; сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
58. Жирмунский, В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л., 1975. – С. 434.
59. Жучкова, А. «Вегетарианские двадцатые» в «Обители» Захара Прилепина / А. Жучкова // Вопросы литературы. – 2015. – № 3. – С. 164 – 176.
60. Золина, Д.В. Рецепция творчества как мистерии в поэзии В. Брюсова / Д.В. Золина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2015. – № 4. – С. 81-84.
61. Ишкина, Е.Л. Поэтика рассказов Л. Улицкой / Е.Л. Ишкина // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение. – Киров, 2003. – С. 102-104.
62. Карапетян, М. Аристократы духа, бражники и блудницы. «Легкое дыхание» героев Людмилы Улицкой / М. Карапетян // Культура. – 1998. – № 7138. – 23 - 29 июля. – С. 10.
63. 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.
64. Ковтун, Н.В. Игра как способ миропостижения в повести Л. Улицкой «Веселые похороны» / Н.В. Ковтун // Русская литература. – № 1. – 2013. – С. 210-217.
65. Ковтун, Н.В. Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Улицкой «Сонечка» / Н.В. Ковтун // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – Т. 124. – № 1. – 2014. – С 233-248.
66. Ковтун, Н.В. Реальность и текст в прозе рубежа XX – XXI вв.: «Последний мир» К. Рансмайра и «Кысь» Т. Толстой: монография / Н.В. Ковтун // Кризис

литературоцентричности: утрата идентичности vs новые возможности; отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: Флинта-Наука, 2014. – С. 69-95.

67. Ковтун, Н.В. Судьба отечественной классики в интертекстуальном поле ранних текстов Л. Улицкой (повесть «Сонечка») / Н.В. Ковтун // Вестник МГУ. Серия: История. Филология, 2012. – Т. 11. – Выпуск 2: Филологи. – С. 173 – 178.
68. 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.
69. Колядич, Г.М. Людмила Улицкая // Русская проза конца XX века: учеб. пособие / Г.М. Колядич; под ред. Г.М. Колядич. – М.: Академия, 2005. – С. 369 – 390.
70. Косарев, А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость: учебное пособие для вузов / А. Косарев. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
71. Куник, А. Дети Улицкой «Зеленый шатер». Роман о шестидесятниках / А. Куник // Новый берег. – 2013. – № 40.
72. Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
73. Лазарева, Э.А. Заголовочный комплекс текста – средства организации и оптимизации восприятия / Э.А. Лазарева // Известия УрГУ. – 2006. – № 40. – С. 158-166.
74. Лейдерман, Н.Л. (1939-2010). Русская литература XX века: (1950-1990-е годы): учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования, обучающихся по направлению подготовки «Филология»: в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – 6-е изд., испр. – М.: Академия, 2013.

75. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2003.
76. Липовецкий, М.Н. Изживание смерти: специфика русского постмодернизма / М.Н. Липовецкий // Знамя. – 1995. – № 8. – С. 194 -205.
77. Липовецкий, М.Н. Паралогия русского постмодернизма / М.Н. Липовецкий // НЛО. – 1998. – № 2. – С.285 - 304.
78. Липовецкий, М.Н. ПМС (постмодернизм сегодня) / М.Н. Липовецкий // Знамя. – 2002. – №5. – С. 200-211.
79. Липовецкий, М.Н. Против течения / М.Н. Липовецкий // Урал. – 1985. – № 12. – С. 148- 158.
80. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
81. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Академический Проект, 2008. – 303 с.
82. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
83. Лотман, М.Ю. Символизм / М.Ю. Лотман, З.Г. Минц // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. – СПб.: Логос, 2002. – С. 13-31.
84. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 447 с.
85. Лотман, Ю.М. Литература и мифы. Мифы народов мира / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинский. – Т.2. – М., 1988. – С. 58-65.
86. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – С. 281.
87. Любезная, Е.В. Фольклорные средства комизма в прозе Татьяны Толстой / Л.В. Любезная // Современные проблемы филологии: материалы I Международной научно-практической Интернет-конференции 12 мая 2011 г.

- / ФГБОУ ВПО Тамбовский государственный технический университет. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2011. – С. 105-112.
88. Максимова, Н.В. Москва в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / Н.В. Максимова // Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. – 2012. – №2. – С. 229 – 234.
89. Малецкий, Ю. Роман Улицкой как зеркало русской интеллигенции / Ю. Малецкий // Новый мир. – 2008. – №5. – С. 173 – 191.
90. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб., 2000. – 347 с.
91. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М., 1994. – 134 с.
92. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа: монография. (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока») / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
93. Михельсон, М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт рус. фразеологии: сб. образных слов и иносказаний: Т. 1-2 / М.И. Михельсон. – СПб.: тип. Имп. акад. наук, 1902-1903. – Т. 2. – 1903. – 580, 250 с. - Изд. вышло в 19 вып.; общ. тит. л. 1-го т. и предисл. помещены в 7-9 вып. 1-го т. Каждый вып. имеет частную обл. – Обл. напеч. в тип. т-ва «Обществ. Польза».
94. Мнацаканян, К.А. Образ ребенка и категория детскости в викторианской литературной сказке / К.А. Мнацаканян // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. Вып. № 9 / 2007. – С. 115-120.
95. Некрасова, И.В. Сюжетообразующая функция хронотопа в романе Л.Улицкой «Казус Кукоцкого» / И.В. Некрасова. // Пространство и время в художественном произведении: сборник научных статей. – Оренбург, 2002. – С. 86 - 90.

96. Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
97. Нефедова, Л.К. Детскость и импровизационность как качества субъекта культуры / Л.К. Нефедова, Е.Б. Новикова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования, 2013 год. – №1. – С. 42-45.
98. Новоселова, Т.А. Архетип блудного сына в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» / Т.А. Новоселова // Caucasus Philologia. – №1(6). – 2011. – Пятигорск: ПГЛУ, 2011.
99. Новоселова, Т.А. Идиллический хронотоп в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»: проблемы судьбы – рода-семьи-дома / Т.А. Новоселова // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 4. – С. 215-219.
100. Новоселова, Т.А. Интертекстуальность романа Л. Улицкой «Медея и ее дети»: проекция понятия СУДЬБА / Т.А. Новоселова // Гуманитарные исследования. – №4. – 2010. – Астрахань: Астраханский издательский дом, 2010. – С. 237-241.
101. Новоселова, Т.А. Миф как алгоритм повествования в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» / Т.А. Новоселова // Материалы IV Международной научно-практической конференции «Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: когнитивно-концептуальные аспекты». – 21-22 апреля 2011 г. – Пятигорск: ПГЛУ, 2011.
102. Новоселова, Т.А. Принципы сотворения неомифа в творчестве Л. Улицкой / Т.А. Новоселова // Материалы II Международной научной конференции «Евразийская лингвокультурная парадигма и процессы глобализации: история и современность». – 10-12 ноября 2011 г. – Пятигорск: ПГЛУ, 2011.
103. Новый Завет. Псалтирь. – Изд. 3-е. – М.: ДАРЬ; БЛАГО, 2013. – 912 с. – (Библия. Новый Завет).

104. Осадченко, Ю.С. Введение в философию мифа / Ю.С. Осадченко, Л.В. Дмитриева. – М.: Интерпакс, 1994. – 175 с.
105. Осипова, Н.О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования / Н.О. Осипова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. – 2000. – № 3. – С. 1-10.
106. Осьмухина О. Ю. Скромное обаяние эпохи. «Зеленый шатер» Людмилы Улицкой / О.Ю. Осьмухина // Вопросы литературы. – 2012. – №3. – С. 108-119.
107. 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.
108. Парамонов, Б.М. Конец Стиля / Б.М. Парамонов. – М.: Аграф, СПб.: Алетейя, 1999. – 464 с.
109. Пахомова, С. С. Мифологизация художественного пространства в романе Павла Крусанова «Укус ангела» / С.С. Пахомова // Современная филология: материалы Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 112-114.
110. Попова, И.М. Аксиологический потенциал прецедентных феноменов поэзии М. Волошина в творчестве Л.Е. Улицкой (на материале романа «Зеленый шатер») / И.М. Попова, В.С. Вострикова // Научно-методический электронный журнал Концепт. – 2014. – № S13. – С. 91-95.
111. Попова, И.М. «Не в подворотне живем, а в истории...» литературоцентричность изображения исторических событий в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / И.М. Попова, О.В. Максимова // Научно-методический электронный журнал Концепт. – 2014. – № S13. – С. 14668.
112. Попова, И.М. «Цитатность» как способ выражения авторской позиции в романе «Зеленый шатер» Л. Улицкой. Лейтмотив «имаго» / И.М. Попова,

- М.М. Глазкова // Научно-методический электронный журнал Концепт. – 2014. – № S13. – С. 26-30.
113. Попова, И.М. Интертекстуальная интерпретация «слова» Н.А. Радищева и О.Э. Мандельштама в творчестве Л. Улицкой (на материале романа «Зеленый шатер») / И.М. Попова // Славянский мир: духовные традиции и словесность: сборник материалов Международной научной конференции / М-60 обр. и науки [и др.]. – Тамбов: Издательский дом им. Г.Р. Державина, 2014. – Вып. 5. – С. 195-202.
114. Попова, И.М. Концепт безблагодатности в рассказах Татьяны Толстой / И.М. Попова // Фундаментальные и прикладные исследования: сб. трудов XI научной конференции ТГТУ: в 2-х ч. – Ч.2. – Тамбов: ТГТУ, 2006. – С. 279 – 286.
115. Попова, И.М. Концептуальность выражения «ворованный воздух» в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / И.М. Попова // Концепт, 2014. Спецвыпуск №13 – ART 14665 / URL:concept.ru/2014/14665.htm. гос. рег. эл.№ ОФС-77-49965
116. Попова, И.М. Концептуальность выражения «поэзия – ворованный воздух» в романе Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер» / И.М. Попова, Т.В. Губанова // Научно-методический электронный журнал Концепт. – 2014. – № S13. – С. 86-90.
117. Попова, И.М. Литературные знаки и коды в прозе Е.И. Замятина: функция, семантика, способы воплощения / И.М. Попова. – Тамбов: ТГТУ, 2003. – 140 с.
118. Попова, И.М. Миф об утерянном рае в современной женской прозе (Т. Толстая, Л. Улицкая, М. Вишневская) / И.М. Попова // Художественный текст и культура: материалы международной научной конференции. 6-7 октября 2005 г. – Владимир: Вл. ГГУ, 2006. – С. 226 – 232.
119. Попова, И.М. Прецедентные феномены в художественном дискурсе «женской» прозы / И.М. Попова // Современные проблемы филологии:

- материалы I Международной научно-практической Интернет-конференции, 12 мая 2011 г. – ГОУ ВПО Тамб. гос. техн. ун-т. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2011. – С. 146 – 153.
120. Попова, И.М. Путь взыскующей совести. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Владимир Максимов: монография / И.М. Попова. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 276 с.
121. Попова, И.М. Функциональность интертекстуального контекста в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / И.М. Попова, В.С. Вуколова // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В.И. Вернадского. – №4(48) 2013. – С. 126 – 132.
122. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
123. Преснякова, Н.В. Принципы построения системы персонажей в романе Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» / Н.В. Преснякова // Филологическая наука в условиях диверсификации образования: материалы Всероссийской научно-практической конференции (16-17 ноября 2013 года). – Комсомольск-на-Амуре: АмГПГУ, 2014. – С. 95-101.
124. Пришвин, М. Колобок. Море: Избранное / М. Пришвин. – М.: ГИХИ, 1946.
125. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2007. – 256 с.
126. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М., 1984. – 336 с.
127. Прохорова, Т.Г. Трансформация жанровой модели жития в романах Л.Е. Улицкой / Т.Г. Прохорова // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: монография; под ред. Т.Н. Марковой. – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2012. – С. 58 – 87.
128. Пузырев, А.В. О системном подходе в лингвистике / А.В. Пузырев. – М.: ВНИИгеосистем, 2014. – 520 с.
129. Ребель, Г. Черты романа XXI века в произведениях А. Иванова и Л. Улицкой / Г. Ребель // Нева. – 2008. – №4. – С. 194 – 197.

130. Ремизова, М. В поисках утраченных смыслов. Роман Людмилы Улицкой в «Новом мире» / М. Ремизова // Независимая газета. – 2000. – 11 октября. – С. 7.
131. Ровенская, Т.А. Роман Л.Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л.Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества / Т.А. Ровенская // Адам и Ева. Альманах тендерной истории. – СПб.: ГПУ, 2003. – С. 333 - 354.
132. Роднянская, И. Гамбургский ежик в тумане / И. Роднянская // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 159 – 176.
133. Руднев, В. Структурная поэтика и мотивный анализ / В. Руднев. – Даугава, 1990. – № 1.
134. Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии; отв. ред. Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – 466 с.
135. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Сборник. – Л.: Художественная литература, 1984. – С. 211-212.
136. Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич, Л.А. Трубина и др.; под ред. Т.М. Колядич. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 424 с.
137. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Собр. М. Забылиным. Репринтное воспроизведение издания 1880-го года. – М.: Изд. М. Березина, 1880. – 607 с.
138. Садовникова, Т.В. Поэтика цикла Л. Улицкой «Детство – 49» / Т.В. Садовникова // Филологический класс. – Выпуск № 2 (36) / 2014. – С. 88 – 94.
139. Саморуков, И.И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе / И.И. Саморуков // Вестник Самарского государственного университета. Гуманит. сер. Самара, 2006. – № 1. – С. 101 - 109.

140. Седых, А.П. Языковое поведение, конвенциональная семантика и национальные архетипы / А. П. Седых. – Белгород, 2004. – 56 с.
141. Силантьев, И.В. Поэтика мотива; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
142. Сиповский, В.В. История русской словесности: учебное руководство / В.В. Сиповский. – СПб., 1909. – 334 с. – Ч.3.
143. Скворцов, В.Я. О фабульном и символическом аспектах текста романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / В.Я. Скворцов, А.И. Скворцова // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2001. – Вып. 1. – С. 58-66.
144. Смирнова, Н.А. Художественная рецепция «Прорицания вельвы» в творчестве Дж. Р.Толкина и В.Я. Брюсова / Н.А. Смирнова, М.А. Маслова, О.Л. Мощанская // Русско-зарубежные литературные связи: межвузовский сборник научных трудов. – Вып. VI. – Нижний Новгород: Мининский университет, 2014. – С.221-228.
145. Смородин, К. Казус от Улицкой / К. Смородин, А. Смородина. – М., 2008. – №8. – 221 с.
146. Солдаткина, Я.В. Мифопоэтика романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: культурно-историческое и универсальное / Я.В. Солдаткина // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология», 2011. – № 2. – С. 117-122.
147. Солдаткина, Я.В. Современная русская историческая проза в контексте литературного процесса 2000-2010-х гг. / Я.В. Солдаткина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017. – Т. 22. – № 1. – С. 47-54.
148. Солдаткина, Я.В. Особенности мифопоэтики романной прозы А.П. Платонова: диалог с мофологемами эпохи / Я.В. Солдаткина // Вестник РУДН. Серия «Вопросы образования: языки и специальность», 2009. – № 1. – С. 122-128.

149. Солдаткина, Я.В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе / Я.В. Солдаткина // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. – Тамбов- Елец, 2014. – Вып.2. – Т. 2. – 377-381.
150. Солдаткина, Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции: монография / Я.В. Солдаткина. – М.: [б. и.], 2009. – 355 с.
151. Старинкова, Е.В. Проявление биоморфизма в эстетике человеческого бытия / Е.В. Старинкова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2012. – № 3. – С. 90-94.
152. Сургуладзе, В.Ш. Классовый аспект национального самосознания. От аббата Сийеса до Иосифа Сталина / В.Ш. Сургуладзе // Свободная мысль. – 2015. – № 5 (1653). – С. 139-150.
153. Тахо-Годи, А.А. Платон: комментарий / А.А. Тахо-Годи // Соч. в 3-х тт. – М.: Мысль. – Т. 2, 1970. – С. 519-520.
154. Телегин, С.М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации / С. М. Телегин. – М.: Община, 1994.
155. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 512 с.
156. Тимина, С.И. Проблемы текстологии русской прозы XX в. / С.И. Тимина. – Л., 1975. – 270 с.
157. Тимина, С.И. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: учебник для студентов вузов / С.И. Тимина, В.Н. Альфонсов. – М.: Высшая школа, 1992. – 586 с.
158. Толстая, Т.Н. Невидимая дева / Т.Н. Толстая. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 471, [9] с.

159. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – С. 176 – 185.
160. Трефилова, А. Людмила Улицкая: Поезд руками не остановишь / А. Трефилова // Театрал. – 2007. – № 2 (36). – 2 февраля. – С. 18.
161. Трубецкой, Е. Два мира в древнерусской иконописи / Е. Трубецкой // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: антология. – М.: Прогресс, 1993. – Вып. 1. – С. 220 – 247.
162. Тынянов, Ю. История литературы: критика / Ю. Тынянов. – СПб.: Азбука - классика, 2001. – 512 с.
163. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Филология» / В. И. Тюпа. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2008. – 331 с.
164. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001 – 192 с.
165. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский. – М., АСТ МОСКВА, 2003. – 640 с.
166. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
167. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
168. Христенко, И.С. К истории термина «аллюзия» / И.С. Христенко // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. – 1992. – № 4. – С. 38-43.
169. Целкова, Л.Н. Современный роман: (Размышления о жанровом своеобразии) / Л. Н. Целкова. – М.: Знание, 1987. – 61 с.
170. Черняк, М.А. Современная русская литература / М.А. Черняк. – М., 2008. – 352 с.
171. Чупринин, С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 920 с.

172. Эпштейн, М. Истоки и смысл русского постмодернизма / М. Эпштейн // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166 - 188.
173. Эпштейн, М. Метаморфозы / М. Эпштейн // М. Эпштейн Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 139-176.
174. Эпштейн, М. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Эпштейн // Знамя. – 1991. – №1. – С.217 - 231.
175. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков / М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
176. Юнг, К. Божественный ребенок / К. Юнг. – М.: Олимп; Издательство АСТ-ЛТД, 1997. – 400 с.

III

177. Бычков, Д.М. Агиографическая традиция в русской прозе конца XX - начала XXI века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Бычков Дмитрий Михайлович; [Место защиты: Астрахан. гос. ун-т]. – Астрахань, 2011. – 17 с.
178. Вуколова, В.С. Литературоцентричность прозы Людмилы Евгеньевны Улицкой (интертекстуальный аспект) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Вуколова Варвара Сергеевна; [Место защиты: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина]. – Тамбов, 2017. – 23 с.
179. Григорь, С. А. Повествовательные стратегии в прозе Л. Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Григорь Светлана Анатольевна; [Место защиты: Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. – Саратов, 2012. – 17 с.
180. Егорова, Н. А. Проза Л. Улицкой 1980-2000-х годов: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Егорова Наталья Александровна; [Место защиты: Астрахан. гос. ун-т]. – Астрахань, 2007. – 22 с.
181. Ермакова, А.В. Способы и средства реализации концептов «жизнь» и «смерть» в художественном тексте: На материале романов «Чевенгур» А. Платонова и «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук:

- 10.02.01 / Анна Валерьевна Ермакова; [Место защиты: Волгоградский гос. ун-т]. Волгоград, 2006. – 181 с.
182. Жаворонок, И. А. Художественная деталь и ее функции в творчестве Л.Е. Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Жаворонок Инесса Андреевна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. – Тверь, 2012. - 19 с.
183. Крижовецкая, О.М. Нарратология современной беллетристики: на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой: дис. канд. филол. наук: 10.01.08 / Оксана Михайловна Крижовецкая; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. – Тверь, 2008. – 156 с.
184. Лариева, Э.В. Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Л. Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лариева Эмилия Владимировна; [Место защиты: Петрозавод. гос. ун-т]. – Петрозаводск, 2009. – 18 с.
185. Лю На. Художественное своеобразие малой прозы Людмилы Улицкой: на материале сборника «Люди нашего царя»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лю На; [Место защиты: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина]. – Тамбов, 2009. – 24 с.
186. Новоселова, Т.А. Концепция судьбы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Новоселова Татьяна Александровна; [Место защиты: Дагестанский гос. ун-т]. – Махачкала, 2012. – 27 с.
187. Побивайло, О.В. Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Побивайло Оксана Викторовна; [Место защиты: Сиб. федер. ун-т]. – Красноярск, 2009. – 25 с.
188. Пушкарь, Г.А. Типология и поэтика женской прозы: тендерный аспект: на материале рассказов Т.Толстой, Л.Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук / 10.01.01 / Пушкарь Галина Александровна; [Место защиты: Ставроп. гос. ун-т]. – Ставрополь, 2007. – 21 с.

189. Ровенская, Т.А. Женская проза конца 80-х начала 90-х годов. Проблематика, ментальность, идентификация: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ровенская Татьяна Александровна, [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. – М., 2001. – 188 с.
190. Скокова, Т.А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Скокова Татьяна Александровна; [Место защиты: Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова]. – М., 2010. – 18 с.
191. Сунь Чао. Средства создания характера в рассказах Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Сунь Чао; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т.]. – М., 2006. – 197 с.
192. Щукина, К.А. Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе: На материале произведений Т.Толстой, Л. Петрушевский, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Щукина Кира Александровна; [Место защиты: С.-Петербур. гос. ун-т.]. – СПб., 2004. – 165 с.

IV

193. Белова, О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики / О.В. Белова. – М.: Индрик, 2001. – 317 с.
194. Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / М.Ю. Борев. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
195. Валянская, О.П. Женщина в мифах и легендах. Энциклопедический словарь / О.П. Валянская. – Ташкент: Главная редакция энциклопедий, 1992. – 304 с.
196. Гамаюнъ // Словарь русского языка XI-XVII вв. Вып. 4 (Г – Д); гл. ред. С. Г. Бархударов; Институт русского языка АН СССР. – М.: Наука, 1977. – С. 10. – 403 с.

197. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка: в 2 т. – Т. 1. А - О. – Т. 2. П - Я. Толково-словообразовательный словарь / Т.Ф. Ефремова. – М.: Дрофа, Русский язык, 2000 год, 1209 + 1088 с.
198. Жюльен, Н. Словарь символов / Н. Жюльен. – Челябинск: Урал LTD , 2000. – 498 с.
199. Кирло, Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Х. Кирло; пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. – М.: ЗАО Центрополиграф, 2010. – 252 с.
200. Колесов, В.В. Словарь русской ментальности / В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов: в 2 т. – Т. 2. П – Я. – СПб.: Златоуст, 2014. – 592 с.
201. Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов / Л.П. Крысин. – М.: Рус.яз., 1998. – 704 с.
202. Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
203. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.; под ред. С.А. Токарева. – Т. 1. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – Т. 1. А-К (Корейская мифология). – 720 с.
204. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.; под ред. С.А. Токарева. – Т. 2. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – Т. 2. К (Корибанты) – Я. – 671 с.
205. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
206. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т.; гл. ред. П. А. Клубков; рук. проекта С. И. Богданов. – М.; СПб.: ВЛАДОС: Изд. филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2002. – Т. 1: А – Ж. – 688 с.
207. Словарь символов; авт.-сост. М.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2011. – 224 с.

208. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
209. Топоров, В.Н. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / В.Н. Топоров. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 672 с. – Т.1.
210. Поэтика: слов, актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
211. Славянская мифология. Энциклопедический словарь; под ред. В.Я. Петрухина, Т.А. Агапкиной, Л.Н. Виноградовой, С.М. Толстой. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
212. Фоли, Д. Энциклопедия знаков и символов / Д. Фоли; пер с англ. – 2-е. изд. – М.: Вече, 1997. – 512 с.
213. Холл, М.-П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М.-П. Холл. – СПб.: Спикс, 1994. – 793 с.

V

214. Megabooks. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://megabook.ru/article>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
215. Александрова, А. Загадочные лабиринты [Электронный ресурс] / А. Александрова // Школа «Огонь Рейки». – Режим доступа: <http://sunshinereiki.ucoz.ru/forum/81-1708-1> – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
216. Антиномия [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%8F>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
217. Блок, А. Незнакомка [Электронный ресурс] // Интернет-библиотека Алексея Комарова. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/1737/p.1/index.html>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).

218. Большая книга Захара Прилепина [Электронный ресурс] // Советская Россия. – 2014. – 30 ноября. – Режим доступа: <http://www.sovross.ru/modules>. - (Дата обращения: 11.06.2017).
219. Бродский, И. Конец прекрасной эпохи [Электронный ресурс] // Русская поэзия. – Режим доступа: <http://rupoem.ru/brodskij/potomu-cto-iskusstvo.aspx> . – (Дата обращения: 20.06.2017 г.).
220. Бродский, И. Ни страны, ни погоста... [Электронный ресурс] // Петр Соловьев. Антология русской поэзии. – Режим доступа: https://m.pikabu.ru/story/brodskiy_i_evtushenko_4961202 . – (Дата обращения: 01.10.2017 г.).
221. Григорьянц, С. О «Зеленом шатре» Людмилы Улицкой [Электронный ресурс] / С. Григорьянц // Интелрос: интеллектуальная Россия. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/rejting_09/material_sofiy/18384-o-zelenom-shatre-lyudmily-ulickoy.html. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
222. Гудава, Т. До и после Библии. Глава четвертая. От Авраама в Адаму [Электронный ресурс] / Тенгиз Гудава // Сетевая словесность. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/gudava/sumer/gl4.html?2009>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
223. Даль, В.И. Пословицы русского народа [Электронный ресурс] // Dslov.ru. – Режим доступа: <http://dslov.ru/txt/t81.htm> . – (Дата обращения: 20.06.2017 г.).
224. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс] / Т.Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. – Режим доступа: <http://www.efremova.info/>. – (Дата обращения 11.06.2017 г.).
225. Исупов, К.Г. Детскость [Электронный ресурс] / К.Г. Исупов // Наш словарь. – Режим доступа: http://lib.herzen.spb.ru/text/isupov_12_1_224_226.pdf – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).

226. Кемпбелл, Д. Тексты. Мономиф [Электронный ресурс] / Джозеф Кемпбелл. – Режим доступа: <http://www.lhpa.net/ru/index.php/teksty/60-mifologiya/dzhozef-kempbell/145-monomif>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
227. Никонов, В.А. О древне-иудейской священной символике [Электронный ресурс] / В.А. Никонов. – Режим доступа: <http://newhoros.narod.ru/judsym.htm>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
228. Попов, В.А. Будьте как дети [Электронный ресурс] / В.А. Попов // Библия учит: христианский интернет-журнал. – вкл. 24 Апрель 2011. – Режим доступа: <http://www.yess.kiev.ua/biblija/biblejskie-terminy/4635-28-budte-kak-deti> – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
229. Савельев, А. Нить Ариадны [Электронный ресурс] / Артур Савельев // Светлэнд. – Режим доступа: http://nightinspiratio.ucoz.ru/publ/nit_ariadny/1-1-0-23. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
230. Светова З. «Не было победителей у времени»: интервью с Л. Улицкой [Электронный ресурс] / Зоя Светова // The new times/Новое время. – № 42 (183) от 11.12.10 – Режим доступа: <http://newtimes.ru/stati/others/33f7065059d559d035cf864345f0b00b-ne-bilo-pobedutelei-y-vremenu.html> – (Дата обращения: 19.06.2017 г.).
231. Святитель Кирилл Александрийский. О поклонении и служении в Духе и истине. Часть 3. Книга 13. Еще о священстве [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/kirill_aleks/chast_3/txt01.html. – (Дата обращения: 12.06.2017 г.).
232. Серебрякова Е. Г. От «шестидесятничества» к «диссидентству»: несколько слов об эволюции явления [Электронный ресурс] // Вестник Удмуртского университета. – 2013. – Выпуск 4. – №5. – С. 75-82. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/82455880.pdf>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).
233. Томилова, Е. Осирис – бог Древнего Египта. Изображение и символ бога Осириса [Электронный ресурс] / Е. Томилова // FB.ru. – Режим доступа:

<http://fb.ru/article/179782/osiris---bog-drevnego-egipta-izobrajenie-i-simvol-boga-osirisa>. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).

234. Энциклопедия Кольера [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/2181/%D0%A2%D0%98%D0%A2%D0%90%D0%9D%D0%AB. – (Дата обращения: 11.06.2017 г.).